LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

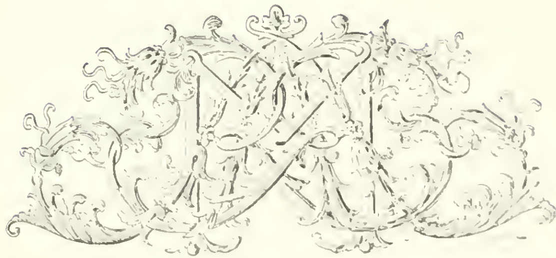
Tome XXVIII. *Juillet-Décembre 1910.*

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



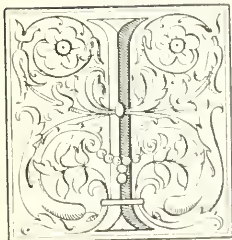
PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



LES BRONZES ITALIENS DE LA RENAISSANCE

DE LA COLLECTION THIERS



IL semble, quand on parle de la collection Thiers dans le monde des amateurs, qu'il existe à son égard une opinion toute faite et définitivement établie : dans ce petit groupe de gens très avertis et volontiers sceptiques, la collection Thiers, c'est la suite des copies à l'aquarelle des grands chefs-d'œuvre de la peinture, c'est la série des services de table en porcelaine de Sèvres, c'est la collection des médiocres laques et bronzes du Japon, c'est surtout le collier de Mme Thiers, ce bijou fameux fait de près d'un million de francs de perles fines qui se meurent, parce qu'elles ne sont plus portées, et qu'il est absurde, dit-on, de conserver parmi les collections d'art ancien du Louvre. Le pire, c'est que tout cela est vrai. Mais, il faut se hâter de le dire, ce n'est qu'une partie de la vérité.

Sans doute, la majeure partie des collections formées par Thiers ne dénotent un goût ni très sûr, ni très aigu, ni très raffiné, et il fallait la

complaisance d'un Charles Blanc pour les juger sur le mode dithyrambique, ainsi qu'il le fit dans la préface du catalogue qu'il leur consacra [1]. Mais, par hasard, quelques œuvres de premier ordre ont pénétré dans cette collection, et il serait tout à fait injuste de ne pas attirer sur elles l'attention. Il faut affirmer très haut que les deux anges en terre cuite de Verrocchio, qui ont été naguère publiés ici même [2], et une douzaine de petits bronzes des xv[e] et xvi[e] siècles italiens, sont d'un si grand intérêt et d'une si parfaite beauté, que les collections de la Renaissance italienne du Musée s'en trouvent considérablement enrichies; quelques-uns de ces bronzes sont parmi les plus purs chefs-d'œuvre de ce genre dont nous puissions nous enorgueillir.

Après trente ans écoulés, il n'est pas inutile de rappeler, pour ceux qui n'étaient alors que des enfants, les conditions dans lesquelles les collections de Thiers entrèrent au Louvre. M[me] Thiers venait de mourir : les collections de Thiers, selon le vœu de ce dernier, étaient léguées par elle au Musée du Louvre; mais sa sœur, M[lle] Dosne, en devait conserver encore l'usufruit. Par deux actes des 8 et 10 juin 1881, celle-ci abandonna sa réserve d'usufruit au bénéfice de l'État, à la condition expresse que les deux salles servant aux réunions du Comité consultatif des musées (salles dépendant, sous l'Empire, des appartements du comte de Nieuwerkerke), et communiquant avec la salle des Pastels, seraient exclusivement réservées à l'installation des collections Thiers, que ces collections y seraient maintenues intactes, sans aucune addition ni mélange d'objets d'autres provenances, et que ces salles porteraient le nom de « Salles Thiers » [3]. L'inobservance de quelqu'une de ces conditions devait entraîner la révocation de la donation et le retour des collections à M[lle] Dosne. Ce ne fut qu'à la suite de très gracieuses conversations avec M[lle] Dosne, que je pus, il y a cinq ou six ans, d'accord avec elle, détourner une partie des copies de tableaux vers l'hôtel de la place Saint-Georges, dont elle entendait

1. Catalogue de la collection de M. Thiers, par Ch. Blanc, de l'Académie française. Paris, Jouaust, 1884. Un vol. grand in-4°.

2. Voir la *Revue*, t. XXVI (juin 1909), p. 429.

3. Les collections ne furent installées dans les deux salles du Louvre qu'au cours de l'année 1884, et M. Louis Gonse, dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* (novembre 1884), les étudia et les jugea comme il convenait.

faire une bibliothèque publique après sa mort, et profiter de la surface murale qu'elles laissèrent libre pour y suspendre deux superbes tapisseries.

Depuis lors, nous avons estimé que ce serait faire honneur à la mémoire de Thiers que de mettre en valeur les plus précieux objets que l'État devait à la générosité de l'éminent homme d'État, et, en les groupant dans une vitrine centrale, de montrer que, dans son goût pour la Renaissance



Fig. 1. — Art padouan (fin du xve siècle). — Tête d'homme.
(Musée du Louvre, collection Thiers.)

italienne, il avait quelquefois profité d'heureuses rencontres : le petit ensemble de bronzes italiens que nous pouvions désigner ainsi à l'attention des amateurs était tout à fait digne de notre grand Musée national. Étudions-les donc d'un peu plus près et voyons la place importante qu'ils viennent occuper dans la riche série que nous possédons.

Un des plus beaux bronzes que la collection Thiers ait assurés au Musée du Louvre est un buste d'homme chauve, la tête légèrement inclinée

vers la droite, vêtu d'un épais manteau, dont le col de fourrure s'ouvre sur un vêtement plissé qui laisse le cou très dégagé (fig. 1). La tête, dont les volumes et les plans sont remarquablement rendus, — et où la fonte a si bien respecté le travail ferme et sûr d'une main qui savait indiquer à leur place les muscles et les veines, — étonnamment vivante et individuelle dans sa gravité d'expression et sa laideur intelligente, nous reporte à la belle époque du dernier quart du xve siècle, où les ateliers de fondeurs de bronze de Padoue, en pleine activité créatrice, produisaient des merveilles qui prenaient le chemin des plus fameux cabinets d'amateurs. Peut-être est-ce l'un de ces amateurs qui se fit ainsi portraiturer, et ce petit buste a pu orner le cabinet d'un savant padouan du temps, un de ceux qu'avait visités Marc-Antonio Michiel et dont il parle dans le précieux manuscrit découvert en 1800 par l'abbé Jacopo Morelli. Dans tous les cas, cette splendide et profonde patine noire, qui ajoute tant de charme au bronze, est bien celle qu'on retrouve sur toutes les fontes sorties des ateliers padouans de Riccio et de ses émules.



Fig. 2. — Art padouan (xvie siècle). Jeune homme nu.
Musée du Louvre (collection Thiers).

Un petit buste de femme, peut-être un peu moins ancien, mais d'une belle fonte également et d'une égale largeur d'exécution, se trouve dans la collection de M. Benda, à Vienne. Je ne rappelle ici que pour mémoire



un buste de jeune garçon, aux cheveux légèrement crépelés, qu'on peut voir au Petit Palais, dans la collection Dutuit, et qui est diversement apprécié par les archéologues.

Le directeur des musées royaux de Prusse, le Dr Bode, si fin connaisseur des bronzes italiens de la Renaissance, s'est depuis longtemps intéressé à un sculpteur du début du xvie siècle, auquel il a consacré quelques pages dans la grande préface de son dernier ouvrage : Francesco da San Agata[1]. Ce sculpteur s'est rendu célèbre par une statue d'Hercule, en bois, qui fait partie du musée Richard Wallace, à Londres, et sur le socle de laquelle se trouve l'inscription : *Opus Francisci aurificis :* Bernardino Scardenone avait déjà mentionné cette œuvre, possédée alors par Marc-Antonio Massimo, à Padoue, dans son *De antiquitate urbis Patavii*. Comme dans une autre statue de bois, un *Saint Sébastien*, que possède le Musée de Berlin, et qu'on peut attribuer au même artiste, il est évident que Francesco da San Agata est imbu des enseignements de l'antiquité classique : il apporte dans ses études de nu un amour certain de la forme, il l'exprime avec une très suffisante liberté, et il y ajoute quelque chose que les anciens n'y mettaient pas toujours, le mouvement, le jeu des muscles en action.

Toutes ces qualités se retrouvent dans trois jolis bronzes que le Musée du Louvre a recueillis avec la collection Thiers. Le plus curieux et le plus original est une femme nue, dans un très intéressant mouvement de danse, qui n'est pas dépourvu de hardiesse (pl. ci-dessus) ; elle avance d'un pas rapide, avec une légère torsion du buste, que rythme le contraste des deux bras, l'un baissé devant le corps, l'autre levé et courbé au-dessus de la tête. Bien qu'elle penche, cette figure est d'un remarquable équilibre. Le modelé en est savant et d'une heureuse plénitude. Le socle, rond, ciselé d'un fin rinceau fleuri, n'est pas négligeable, car il rappelle, par ses profils et son décor, maintes bases sorties, à la fin du xve siècle, des ateliers padouans de Riccio, auxquels cette œuvre se trouve ainsi rattachée.

Deux autres statuettes de jeunes hommes nus, d'une très grande élégance, d'une fine fonte et d'une brillante patine, sont peut-être moins précieuses par la rareté, car elles ne sont pas uniques. L'un de ces jeunes gens marche rapidement, la tête renversée et soutenue par la main droite, le bras gauche levé vers le ciel ; il paraît en proie à une vive souffrance, qui

1. Dr W. Bode, *Die Italienischen Bronzestatuetten*. Cassirer, Berlin, 1909.

arrache des cris à ses lèvres contractées (fig. 2). L'autre, arrêté dans sa marche, le pied droit touchant légèrement le sol, les deux bras étendus, semble perdu dans une extase muette. Les deux corps sont de formes vigoureuses et souples, très harmonieux d'attitudes; le premier rappelle combien notre Rodin dut être ému d'œuvres de cette sorte, quand il créait, il y a déjà si longtemps, cette admirable et poignante statue qu'on voit au Luxembourg et qui s'appelle *l'Éveil de la pensée*.



Fig. 3. — Art florentin (xvie siècle). — Lucrèce.
Musée du Louvre (collection Thiers).

Deux statuettes de femmes à demi nues semblent bien nous rapprocher de Florence. L'une représente une Lucrèce nue jusqu'à la ceinture, d'où glisse une souple étoffe à plis pressés; de la main droite elle se transperce d'un coup de poignard entre les deux seins, et défaillante, à demi renversée, de ses lèvres s'exhale une plainte déchirante, tandis que se voilent ses yeux (fig. 3). Par le classicisme de son attitude, par le caractère convenu de son

geste, cette statuette se rattache directement à l'antiquité. L'autre statuette, agenouillée de la jambe droite, regardant devant elle dans la direction où son bras droit est étendu, paraît, par l'ampleur de ses formes, la solidité



Fig. 4. — Art florentin (xvie siècle). — Femme agenouillée.
Musée du Louvre (collection Thiers).

un peu massive de sa structure, comme par la régularité de ses traits, dépendre d'une école que le génie de Michel-Ange avait entraînée à sa suite. Elle est, en tout cas, de la seconde moitié du xvie siècle (fig. 4).

Dans cette remarquable série de bronzes se trouve un monument hybride, mais digne de retenir l'attention : c'est la statuette équestre d'un

homme en armure, au masque énergique, tête nue, le bâton de commandement à la main, très droit en selle et presque debout sur les étriers, admirable effigie d'un de ces grands capitaines de la Renaissance, dont les



Fig. 5.
Art milanais (début du xvie siècle). — Le Marquis Giangiacomo Trivulzio.
Le cheval est moderne.
Musée du Louvre (collection Thiers).

images types sont les grandes statues des condottieri Gattamelata à Padoue et Colleone à Venise (fig. 5). De ce petit monument, qui fut jadis complet, le cavalier seul doit être retenu, car le cheval est moderne : Thiers le



Attribué à Jacopo Sansovino. — Divinité marine.

(Bronze. — Musée du Louvre, collection Thiers.)

commanda à un sculpteur contemporain pour compléter la statuette. Excellent exemple pour démontrer ce qui manqua à Thiers pour être un grand amateur et un grand curieux. Il eût été si facile, il y a cinquante ans, se trouvant possesseur d'une figure d'homme de guerre du xve siècle italien, ainsi privée de sa monture, de rechercher patiemment un cheval de bronze de la même époque, conforme à l'iconographie fixée d'après les formes des chevaux antiques, que tous les sculpteurs imitèrent alors, et d'y placer le cavalier. Ou même, avec la manie qu'avait Thiers de faire travailler les artistes modernes en leur faisant copier ou compléter des œuvres anciennes, il eût été si logique d'exiger que l'artiste étudiât d'un peu plus près les chevaux des sculpteurs italiens de la Renaissance, et de lui indiquer, s'il l'ignorait, qu'il y avait à la bibliothèque du château de Windsor une suite de dessins de Léonard de Vinci, où se rencontrent de nombreuses études de chevaux pour les projets de la statue équestre de François Sforza, que Léonard devait exécuter pour une des places de Milan : on eût obtenu ainsi une reconstitution intelligente, au lieu de l'adroite mais banale création, qui donne au capitaine lombard la même monture que devait plus tard chevaucher Jeanne d'Arc.

Ne nous attachons donc qu'à cette figure de cavalier, si hautainement dominatrice. Grâce à une iconographie sûrement établie par ses médailles, nous y reconnaissons la personnalité du marquis Giangiacomo Trivulzio, le souverain maître de Milan, après la chute des Sforza (1447-1518). Si nous en rapprochons une autre statuette équestre, représentant le condottiere Teodoro Trivulzio († 1531), œuvre postérieure par conséquent, qui se trouve dans la belle collection de M. Benda, à Vienne[1], nous avons là deux monuments capitaux, originaires, il est vrai, de Milan, mais, au fond, très imprégnés d'esprit florentin, et qui se rapportent tous deux aux nombreux projets enfantés par Léonard de Vinci pour arriver à la réalisation du monument de Francesco Sforza. Cette statue équestre, qui devait être colossale (7^{m}60 d'après Amoretti), avait sans doute été commencée en 1483, à l'époque où Léonard venait s'installer à Milan ; elle était déjà très avancée en 1493, puisqu'à l'occasion du mariage de Blanche-Marie Sforza avec l'empereur Maximilien, on avait pu en exposer la maquette sous un arc de triomphe. L'œuvre ne dut pas être poussée plus loin : en 1501, le duc de

1. Bode, ouvrage cité, pl. LXXII.

Ferrare faisait des démarches pour la posséder, — mais en vain, — et la soldatesque étrangère ne devait pas tarder à prendre le colosse pour cible et à le mettre en pièces.

De ce monument fameux, dont on s'occupa pour l'envier dans toutes les petites cours voisines, nous n'avons conservé que les admirables dessins des manuscrits de Windsor. Mais les deux statuettes de bronze dont il vient d'être question (celle de la collection Thiers dut être fondue dans les premières années du XVI[e] siècle) nous sont heureusement parvenues, comme les reflets de préoccupations artistiques très impérieuses, et qui ne devaient pas disparaître avec le monument capital qui en avait été la source.

Nous pouvons nous féliciter de posséder au musée du Louvre deux statuettes équestres d'une haute signification, historique et artistique : si celle du marquis Trivulce est d'une plus souveraine élégance et d'une plus haute noblesse, celle de Gian Francesco Gonzaga, marquis de Mantoue, plus rude, plus lourde, avec tous les caractères qui peuvent différencier Sperandio de Léonard, n'est pas moins importante, et fait grand honneur au sens avisé d'Émile Molinier, qui la fit acquérir il y a vingt ans.

Quand le Toscan Jacopo Tatti, — qui emprunta le nom de son maître Andrea Sansovino, — arriva à Venise en 1527, une grande réputation l'y précédait, acquise à Florence. Si nous connaissons avec certitude les grands monuments qu'il y exécuta, nous ne savons rien de précis pour les petits bronzes ; mais le beau caractère d'un certain nombre de bronzes vénitiens ne permet guère de les attribuer à aucun autre sculpteur de cette époque. Jacopo Sansovino semble avoir eu le goût des figures allégoriques, aux formes allongées, souples, parfois un peu maniérées, et présentées de façon pittoresque. Ce sont tous ces caractères que nous retrouvons dans l'admirable plaque de la collection Thiers, que nous reproduisons (pl. p. 13) : une femme nue, quelque déesse née des flots, est étendue sur l'échine d'un bouc à queue de dauphin, dont elle tient familièrement la barbe ; deux petits amours l'accompagnent, décochant une flèche et tenant une torche embrasée. C'est sans doute là une de ces figures païennes où les artistes vénitiens, amants de leur incomparable cité, cherchaient à glorifier Venise, dominatrice des mers.

Ce qui est ici d'une beauté souveraine, indépendamment de la pure plastique, c'est cette fonte d'une réussite impeccable, atteignant à la complète maîtrise, et cette patine si chaude, si transparente, où rien d'artifi-



FIG. 6. — ART PADOUAN (XVe SIÈCLE). — BRÛLE-PARFUMS

(Musée du Louvre, collection Thiers.)

ciel n'apparaît, qui semble faire partie de la matière même et se confondre avec elle.

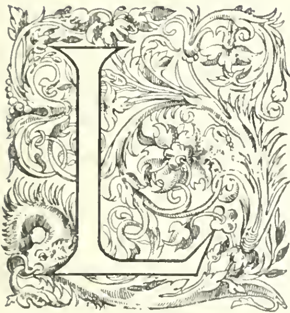
Ce chef-d'œuvre fut acquis par Thiers à la vente d'une collection célèbre, le cabinet de M. de Mouville.

Je pourrais citer quelques autres beaux bronzes dans la collection Thiers; mais, voulant me borner à ceux qu'une vitrine spéciale désigne plus particulièrement à l'attention des visiteurs, je ne mentionnerai plus qu'un brûle-parfums en forme de bête, qui est un des plus beaux objets de ce genre qu'on puisse voir : c'est une autruche marchant (fig. 6). L'allure est si bien observée, le port du cou et de la tête si juste, le plumage de la queue, du jabot et des ailes si adroitement rendu, que, dans ce domaine où les sculpteurs de Padoue réalisèrent de si pures merveilles, on ne saurait rien trouver de plus achevé. Si l'on réunissait deux séries parallèles de ces bronzes, où les formes animales sont appliquées à des objets d'usage, l'une composée d'ouvrages chinois et japonais, l'autre d'ouvrages italiens de la Renaissance, on pourrait sans doute démontrer aisément qu'il y eut dans le monde deux races d'artistes également habiles au travail du bronze, et que, malgré la distance qui les sépare, leurs conceptions furent absolument semblables et leurs formules identiques. Ceci une fois établi, — et la comparaison des deux séries ne laisserait aucun doute à personne, — il ne serait guère plus difficile de démontrer que, dans la représentation en bronze des figures humaines, il y a entre l'art italien et l'art d'Extrême-Orient de réelles analogies, des procédés communs de réalisation, qui ne laissent pas que de surprendre.

Gaston MIGEON



UN PORTRAIT D'OLIVARÈS PAR VELAZQUEZ



Le portrait de don Gaspar de Guzman, comte d'Olivarès, acheté l'an dernier par Mrs. Collis P. Huntington, de New-York, à MM. Duveen, qui l'avaient acquis eux-mêmes de la succession Holford, est le premier Velazquez important qui entre en Amérique [1]. L'Amérique, on le sait, lui a fait un pont d'or. On ne l'appelle plus que le « Velazquez de deux millions » : c'est un record.

L'authenticité du morceau paraît indiscutable. Il appartenait au milieu du XVIIIe siècle à la famille Altamira, des ducs de San Lucar, héritiers par alliance de la maison de Guzman. Il figura ensuite au musée espagnol du Louvre, pour entrer, à la dispersion de cette galerie, dans celle du dernier possesseur, à Dorchester House. Il reparut à Manchester en 1857, puis au Burlington Club en 1896, au Guildhall en 1901 ; il n'a jamais donné matière à controverse.

Le tableau est de 1624 ou de 1625, antérieur au premier voyage d'Italie, et contemporain des débuts du jeune maître andalou à la cour de Madrid. On sait quelle part eut en cette affaire un ministre jaloux d'entourer le souverain de créatures à sa dévotion. On a ici probablement un hommage de la gratitude du peintre envers son protecteur.

La belle gravure de M. Mayeur nous dispense de description. C'est bien le célèbre favori tel que nous le dépeint *Gil Blas*, c'est-à-dire une

1. Le seul Velazquez d'Amérique qui offre des caractères de certitude est le buste du *Cardinal Panfili*, à la Spanish Art Society de New-York. Voir sur ce portrait l'article de M. Marcel Nicolle, dans la *Revue*, t. XV (1904), p. 21.

des plus déplaisantes figures de l'histoire : grand, gros, avec sa tête énorme et engloutie dans les épaules, sa perruque plate, sa face sinistre, son mauvais teint, sa bouche rentrée et son menton pointu. L'inquiétant personnage se présente debout, en pied, légèrement de trois quarts, vêtu de noir, la poitrine barrée d'une lourde torsade d'or, et portant en sautoir la croix verte d'Alcantara. La main gauche, pesant sur l'épée à coquille, relève par derrière la cape à l'espagnole. Le poing droit porte impérieusement sur une table et tient verticalement le pommeau d'une cravache, insigne des fonctions de grand écuyer, ou attribut parlant de l'homme qui passait pour le meilleur cavalier du royaume. De sorte que ce détail évoque à volonté les deux autres images qui complètent pour nous l'iconographie du comte-duc : soit la délicieuse peinture de Grosvenor House représentant l'Infant Balthazar-Carlos au manège, sous l'œil du favori qui préside à la leçon ; soit la splendide page équestre du Prado, avec ses variantes de Schleissheim et de Broom Hall.

Ce portrait, comme tant d'autres ouvrages de Velazquez, nous est connu par plusieurs exemplaires. Leur étude fournit des remarques intéressantes.

L'un de ces exemplaires est au musée de l'Ermitage. Il fut acheté en 1825 à la vente du roi Guillaume II de Hollande. C'est évidemment le tableau en vue duquel l'artiste a peint la belle étude du même musée, ce buste un peu bouffi et fortement voûté, dont il existe à Dresde et dans toute l'Europe d'innombrables copies. Le ministre y est représenté vers 1640, passé la cinquantaine, à la veille du désastre, à demi terrassé déjà, mais plus arrogant que jamais. M. de Beruete pense que l'étude seule est du maître, et qu'il aura chargé quelqu'un de l'adapter à une copie du tableau de 1624. Je ne suis pas de ce sentiment. Les répliques d'après Velazquez sont des calques textuels. Aucune licence n'était permise avec un modèle investi d'un brevet officiel. Or, le tableau de Pétersbourg s'écarte du type de Dorchester House par une foule de variantes. Le motif d'ensemble est le même, le détail est tout autre. L'impression est toute différente. Ce ne sont là que des nuances, mais elles font soupçonner une intervention personnelle de l'auteur, une véritable réédition, refondue par Velazquez lui-même, de son premier tableau.

Un troisième exemplaire nous intéresse davantage. Il se trouve à

Londres, chez M. Edward Huth, et ne présente avec le nôtre que des variantes insignifiantes. Elles se réduisent à deux : dans le portrait que nous publions, un rideau, d'ailleurs assez chiche, orne l'angle supérieur à droite ; ce rideau n'existe pas dans la version de M. Huth. En outre, ce tableau est beaucoup plus étroit et plus bas de plafond, soit qu'on ait employé un châssis plus petit, soit que la toile ait été rognée. Le cadre coupe à gauche la moitié du chapeau, et abat sur la droite la queue de coq de la cape. Le tableau paraît étriqué. Il est naturel de conclure que ce nouvel exemplaire est une répétition appauvrie du premier, une réplique où l'on a pratiqué des coupures. Toutes les apparences sont pour cette explication. Je la crois pourtant inexacte.



VELAZQUEZ. — PHILIPPE IV (1624 ou 16.).

Musée du Prado.

Qu'on prenne pour terme de comparaison le *Philippe IV au placet* du Prado, qui date sûrement du même temps que l'*Olivarès*. Notons d'abord que ce portrait du roi n'a jamais été le « pendant » de celui de son frère, également au Prado : tout s'y oppose, la différence du format, celle des accessoires et celle, plus significative encore, du costume. L'infant porte des vêtements noirs d'une extrême recherche, qui contrastent étrangement avec l'austérité affectée de son frère.

Le portrait d'Olivarès répond au contraire de tout point à celui de Philippe : mêmes accessoires, même chapeau réformé, cylindrique, jeté sur un tapis chétif couvrant une table étique. Même costume éteint, de coupe renfrognée, serré aux reins par deux doigts de cuir. Mêmes chaussons de feutre à cocardes frugales. Le ministre copie évidemment son maître et arbore avec lui l'uniforme-programme du régime d'économie et du budget d'épargne. Enfin, les figures se font face dans des attitudes rigoureusement symétriques, au point d'être superposables : les positions des pieds, des mains, s'équilibrent et se correspondent d'une façon géométrique. Il n'est pas jusqu'à l'éclairage et l'angle d'incidence des ombres qui n'accusent encore cette unité d'intention.

Or, des deux exemplaires en litige, lequel s'adapte le mieux aux données du problème ? Ce n'est pas celui de Dorchester House. Les dimensions ne s'y prêtent pas. Il est trop grand, trop large : l'écart est de quinze centimètres en hauteur et presque de trente en largeur. Je n'ai pas les mesures exactes du tableau de M. Huth, mais il suffit de comparer les reproductions entre elles pour voir que ces mesures se rapprochent beaucoup de celles du *Philippe IV*. Enfin, le rideau manque également dans ces deux peintures. Il ne suit pas de là que le tableau de M. Huth soit de la main de Velazquez ; c'est une question que trancherait seule d'une manière irréfutable la découverte d'un document. Tout ce qu'on peut dire, c'est que ce tableau représente tout au moins la version primitive du portrait.

Si ces conjectures sont exactes, on classerait les trois *Olivarès* dans l'ordre suivant : 1° un portrait, de 1624 ou 1625, conçu comme « pendant » au *Philippe IV* du Prado, destiné à lui faire vis-à-vis sur la même paroi ou dans la même pièce, sans doute de l'appartement du roi ; et cet état des choses nous est représenté par l'exemplaire Huth. Si une pareille supposition semble difficile à recevoir, qu'on veuille bien songer aux peintures équestres du salon de *los Reinos,* au Prado, où le portrait d'Olivarès figure seul parmi ceux de la famille royale. 2° une version-sœur du même portrait, mais un peu plus développée, et probablement commandée par le favori lui-même ; c'est ce que semblerait indiquer l'origine du tableau, qui provient de la famille d'Olivarès. On sait que de la même maison Altamira provient un merveilleux portrait de jeune homme, conservé

aujourd'hui à Bridgewater House et passant pour celui du fils naturel du comte-duc, cet Henri-Philippe de Guzman, dont le mariage scandaleux avec la fille du duc de Frias détermina peut-être la ruine du père. On s'explique qu'Olivarès ait tenu à léguer aux siens son image telle qu'elle faisait pendant à celle du monarque dans le cabinet royal. Mais cette fois l'artiste ne se trouvait plus astreint à observer certaines mesures ; il put donner à son tableau plus d'air et plus d'ampleur, une allure décorative qui était bien d'ailleurs dans le style du modèle. La draperie fut ajoutée. Cette version est celle qui vient de passer en Amérique. 3° un dernier portrait, postérieur d'une quinzaine d'années, est aujourd'hui à l'Ermitage.

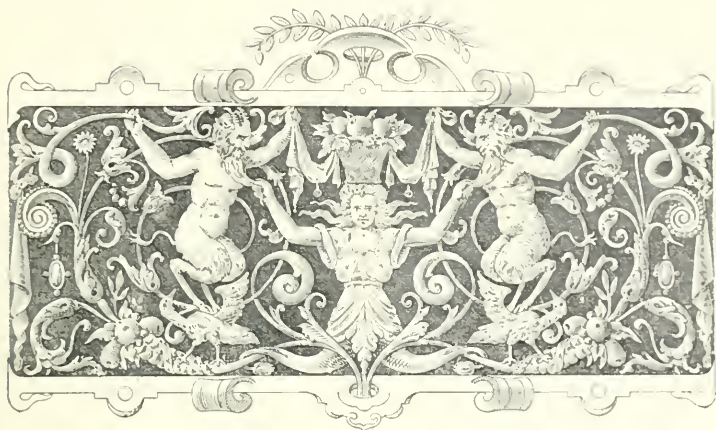
On excusera ces minuties. Il n'est pas indifférent pour l'histoire de constater l'exorbitante importance du ministre qui, dès les premiers jours du règne, s'empare de l'esprit de son maître au point d'en expulser les affections naturelles, et d'usurper la place de son exquise femme et de son charmant frère. Le portrait du favori en face de son roi, cet homme de quarante ans prenant possession de cette âme de dix-neuf, c'est une vision qui éclaire le passé. On comprend l'espèce d'envoûtement exercé par l'astucieux intrigant sur cette nature de poète et cette âme d'enfant. On a, en face l'un de l'autre, le prince et son mauvais génie, cet ascète du pouvoir, ce bourreau de travail qui, pour régner à l'aise, corrompt systématiquement son maître, met le trône en vacances, et se fait le recruteur ou le proxénète de ses plaisirs, tout en perdant le royaume par les chimères brouillonnes de son machiavélisme, et en saignant le pays à blanc par ses folles entreprises et son orgueil de mégalomane. Le drame et la catastrophe sont en germe dans ce diptyque.

D'autre part, pour peu que l'on soit familier avec l'œuvre de Velazquez, on aura observé la place éminente qu'y occupent certains groupes de portraits. Les trois portraits de chasseurs, ou encore les six portraits équestres du Prado, sont des choses sans analogues dans l'histoire de l'art. Décorer avec des portraits, c'est-à-dire, étant donné un certain nombre de figures, les réduire en quelque sorte au même dénominateur, les relier entre elles par le choix de la gamme, l'unité d'atmosphère, celle enfin du costume, du motif et des accessoires ; construire ainsi, avec ces figures isolées, un ensemble ou une « harmonie », voilà ce que personne n'avait fait jusqu'à Velazquez. Tout son progrès et tout son « art », des *bodegones*

aux *Ménines*, consiste dans une entente de plus en plus subtile de la notion de « rapport », qui lui permettra d'exprimer le monde extérieur par des formules de plus en plus elliptiques et abrégées, si bien que ce réaliste, qui n'a jamais rien « inventé », a peut-être parlé la plus individuelle, la plus inouïe, la plus *créée* de toutes les langues connues. C'est là son imagination spéciale, qui lui fait découvrir entre les phénomènes des relations de plus en plus fines, les abstrait de la somme des faits, les traite pour elles-mêmes et sous-entend le reste. Ce principe est celui de l'« impressionnisme » de Velazquez : nulle part mieux que dans ses portraits on n'en peut suivre les étapes. Il était curieux d'en montrer la première dans les « pendants » encore trop concertés et trop symétriques de 1624.

Peut-être accusera-t-on cette étude d'une tendance « pluraliste » à l'excès ; j'entends qu'il est contraire au principe d'économie de multiplier les variantes originales d'une même œuvre. Mais le système contraire a eu de graves inconvénients. Sans doute, il était nécessaire d'écheniller largement le catalogue de Velazquez ; nous ne savons encore presque rien de ses élèves ; toute la besogne de son atelier a passé sous son nom. La critique a rendu de grands services en purgeant sa mémoire d'une foule d'œuvres indignes de lui. Mais n'a-t-on pas exagéré cette épuration ? On finit par réduire à rien la production de ce grand homme. M. de Beruete n'admet pas plus de quatre-vingts numéros authentiques, soit deux tableaux par an, en quarante ans de travail. Quelles qu'aient été la paresse andalouse de Velazquez, ou ses occupations de fonctionnaire absorbé par les exigences d'une étiquette fantastique, il y a là, si j'ose dire, une sorte d'absurdité. Il faudrait admettre dans cette vie des périodes d'engourdissement, de complète léthargie. On arrive à d'inexplicables lacunes, à des mystères chronologiques. N'a-t-on pas le droit de remplir ces vides, en cherchant, dans l'immense répertoire des variantes du maître, la trace d'originaux perdus ? Est-ce que ces reprises incessantes d'un motif ne constituent pas précisément ce qu'il y a de plus précieux dans l'œuvre de Velazquez, la « série », entendue au sens d'un Whistler ou d'un Claude Monet ? Le mot de l'Italienne : « C'est bien taillé, mais il faut coudre », devrait inspirer la méthode d'une nouvelle étude de Velazquez.

Louis GILLET



LES SALONS DE 1910[1]

LES ARTS DÉCORATIFS

L'an dernier, ici même, étudiant notre double Salon au strict point de vue des applications décoratives, nous avons constaté, assez longuement pour n'avoir plus à en expliquer les raisons, la place désormais considérable que « la Statuaire originale d'appartement » occupe dans l'actuelle production de nos sculpteurs. Cette fois encore nous assistons, sur ce terrain un peu spécial, à une brillante floraison d'œuvres agréables et présentant un réel intérêt... Non pas à la Nationale, entendons-nous, où l'on pratique l'art statuaire d'une façon géniale, — c'est convenu, — mais trop peu avenante, pour qu'il puisse se plier au rôle, à la fois décoratif et récréatif, qu'on est en droit d'exiger d'œuvres intimes, appelées à demeurer constamment sous nos yeux. Ce genre (secondaire si l'on veut) n'a rien à attendre, en effet, d'artistes se complaisant à exhiber des torses mutilés, décapités et manchots, ou qui épris d'une intransigeante sincérité, affectent d'ignorer que, dans le domaine

1. Troisième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVII, p. 321 et 411.

de l'art, comme dans le reste de la vie, toute vérité n'est pas bonne à clamer sur les toits.

Donc, à cette Nationale où la peinture brille d'un si vif éclat, mais où la sculpture fait une si morose figure, nous ne relevons qu'un très petit nombre de numéros, pouvant rentrer dans notre étroit programme : le grassouillet *Lapin*, que M. Dampt a taillé dans une pierre rebelle; la *Nymphe des sources*, agréablement traduite par M. Escoula en un marbre blanc et pur; une épaisse, rustique et amusante *Bergère*, fermement modelée par M. von Bartels, dans la cire colorée, et quelques silhouettes assez crânes de *Rouleurs*, de *Lamineurs*, de *Cingleurs*, synthétisées avec esprit par M. Cornu.

Au Salon des Artistes français, heureusement, les choses affectent une tournure différente. Disons vite que jamais assemblée d' « hommes de marbre » ne fut, sinon aussi brillante, du moins plus nombreuse et n'attesta avec plus d'énergie l'intrépide production de notre statuaire nationale. Aussi, y trouverons-nous encore amplement à glaner, en nous bornant à cette statuaire familière, conçue et réalisée exclusivement pour la parure de nos logis, et dont l'apport est moins négligeable que certains critiques ne s'obstinent à le prétendre.

La preuve, du reste, que cet art réduit et un peu spécial intéresse un public distingué, et qu'il existe pour lui une clientèle attentive d'amateurs généreux, ressort avec évidence du choix singulièrement coûteux des matières employées à la réalisation de certaines de ses œuvres. Les métaux précieux, l'ivoire immaculé, les gemmes, les pierres dures et rares, les marbres de couleur, prodigués dans ces ouvrages, en centuplent le prix, non seulement par leur valeur intrinsèque, mais par l'extrême durée du travail qu'ils exigent, et par les difficultés toutes particulières que présente leur association délicate et subtile.

Que de temps et de patience obstinée a dû dépenser M. Georges Lemaire pour obtenir, par la réunion du labrador, du quartz blanc, du lapis, du jaspe rouge, de l'améthyste et de l'arizona, ses deux figurines de *Myrto* et de *la Fortune!* Quelle ténacité n'a-t-il pas fallu à M. Tonnellier pour extraire son *Délassement*, d'un petit cube de calcédoine saphirine? A quelles recherches ingénieuses et multiples M. Allouard a-t-il été obligé, pour composer cette symphonie de marbre blanc teinté, d'onyx jaspé,

d'ivoire et de métal, qui fait de sa *Réprimande*, non seulement un bibelot princier, mais un délicieux spécimen de sculpture polychrome ? — Et ce



J. Bo[illegible]seau. — Lever de l'Aurore.
Marbre.

bataillon de délicates figurines taillées dans l'ivoire indocile, et montées sur lapis, sur cornaline, sur jaspe sanguin : le *Bacchus* et la *Courtisane triomphante* de M. Théodore Rivière, le *Triomphe d'Amazone* et la *Naissance du chevreau* de M. Henri Levasseur, la *Mouche* de M. Caron, etc., etc.

— Et la *Danseuse grecque* de M. Miserey, qui associe, avec un singulier bonheur, à l'ivoire lacté le marbre blanc délicatement teinté; et la *Fée des ruines* de M. Sudre, opposant les contrastes vibrants de ses marbres divers !

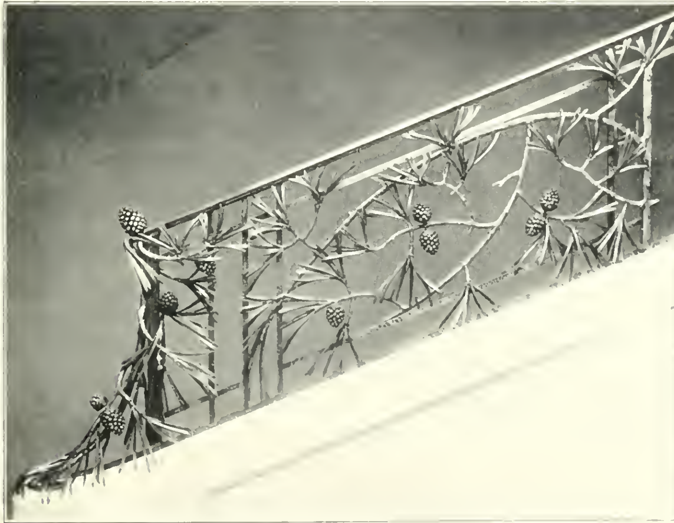
Faut-il mentionner encore le fier *Vainqueur* de M. Hannaux, la *Conquête de l'air* de M. Max Blondat, le *Tournoi* de M. Bacqué ? Ces ouvrages, où l'or éclate aux yeux, où la polychromie tient un rôle à la fois brillant et dangereux, ne doivent pas, toutefois, nous distraire d'autres œuvres plus calmes, mais qui, par leurs qualités d'expression et de forme, parfois même par leur plaisant aspect, méritent, elles aussi, de trouver accès dans nos logis et d'orner nos intérieurs.

De ce nombre, sont : le *Lever de l'Aurore* de M. Boisseau, la *Petite source* de M. Cordonnier, la *Cigale* de M. Mengue, la *Caresse* de M. Levasseur, les *Premiers bijoux* de M. Hippolyte Moreau, la *Source* de M. Rozet, l'*Enfant au chat* de M. Paul Mengin, l'*Hommage à Fragonard* de M. Auguste Maillard, les *Trois amis* de M. Germain Gautier, les gracieux portraits de jeunes filles de M. Gasq, la *Léda* de M. Baralis, tous artistement taillés dans le marbre blanc ou rose. Puis voici, traduites en un bronze florentin à la sombre patine, les *Bacchantes* échevelées et rieuses de M. Lombard et de M. André Vermare. Ensuite, innovation heureuse, en simple terre cuite aux tonalités chaudes et puissantes, M. Carrier-Belleuse nous offre des *Nymphes printanières*, appelées à former une garniture de table, M. Magrou nous présente sa dangereuse *Leçon*, et M. Jacquot, une petite scène maternelle, qu'il intitule, je ne sais pourquoi : *Au square*. Enfin, car il faut que chacun ici trouve son compte, pour ceux dont le cœur s'intéresse à nos « frères inférieurs », M. Henri Cordier expose un redoutable *Taureau espagnol ;* M. Amory Simons, des *Chevaux* d'Amérique ; M. Théophile Barrau, un *Dromadaire* impassible et stoïque ; M. Maurice Marx, un *Singe* quiet et béat, savourant le bonheur intime d'une digestion copieuse. — Toutes les parties du monde se trouvent ici représentées.

Si les Artistes français triomphent aisément de leurs rivaux, sur le terrain de la sculpture d'appartement, la Nationale se défend mieux sur celui des « arts appliqués ». La priorité qu'elle a su prendre de ce genre d'exhibitions lui a permis d'enrôler, dès le premier jour, sous sa juvénile

bannière, des artistes au talent déjà éprouvé, qui lui sont demeurés pieusement fidèles.

C'est beaucoup que de pouvoir mettre en ligne un choix d'impressionnantes céramiques, comme celles que renferment les vitrines de MM. Delaherche, Alexandre Bigot, Moreau-Nélaton ; des émaux signés de MM. Thesmar et Grandhomme ; des dinanderies fièrement repoussées au marteau,



FÉLIX GILON. — DÉPART DE RAMPE EN FER FORGÉ.

reprises au ciselet ou finement niellées, comme les urnes, les vases, les cache-pots, les plats exposés par MM. Lucien Bonvallet, Dunand, Eugène et Georges Capon ; un morceau de ferronnerie, aussi magistralement traité que le départ de rampe forgé par M. Félix Gilon, sans compter les reliures d'art, mosaïquées avec une rare distinction par MM. René Kieffer et par Mlle Élisabeth Scarborough ; les mâles argenteries de Mme Berthe Cazin, et les poèmes barbares, excellemment traduits en émaux cloisonnés, de la princesse Ténicheff.

Et ce n'est point tout ! Le maître incontesté de l'art du verre, M. Dammouse, en pleine possession de la fluide et rebelle matière, au point de commander à l'accident, nous offre, en des réalisations d'une virtuosité incomparable, l'exquise interprétation d'une botanique un peu spéciale et très idéalisée; alors que M. Brateau, hier encore le « roi de l'étain », abandonne le sévère métal auquel il dut ses triomphes, et obtient de cette même pâte de verre de menus bas-reliefs d'une exquise finesse et d'un goût rare et sûr.

A ce bataillon sacré renforcé de recrues brillantes, les Artistes français ne laissent pas d'opposer, en des spécialités multiples, des célébrités également reconnues, des talents pareillement incontestés. Nous ne citerons que pour mémoire, toutefois, MM. Lucien Gaillard et Lalique, qui nous semblent s'égarer progressivement en des recherches quintessenciées et monochromes, où le public nous paraît peu disposé à les suivre; mais voici les grès flammés de MM. Lachenal et Émile Decœur, les pâtes de verre de M. Décorchemont, et l'émail présenté sous ses formes les plus variées : émaux translucides de M. Du Suau de la Croix; émaux finement irisés de M. Feuillâtre; émaux chaudement dégradés de M. Paul Bonnaud; émaux supérieurement champlevés de M[lle] Jane Soubouroux. La gamme, on le voit, est complète. De ces œuvres savoureuses rapprochez les ravissants bijoux de MM. Paul Liénard et Charles Lefebvre, d'une légèreté surprenante qui n'exclut ni le style, ni le goût. Examinez avec soin la collection des reliures si sobrement et si richement composées par MM. Jean Raymond, Gustave Guétaud, Ralli et quelques autres. N'oubliez pas les délicieux éventails de M. Paul Bastard, et surtout la superbe rampe de fer forgée par les frères Tois, de Rouen... et derrière ces troupes de première ligne, voyez apparaître une légion d'artisans studieux, de jeunes filles et de dames avides d'ennoblir leurs loisirs, spécialistes moins aguerris assurément, mais ardents à bien faire, qui peuplent de plus de cinq cents numéros l'aérienne galerie du *hall* immense.

Après cette constatation, il semble que les plus exigeants doivent se déclarer amplement satisfaits. Eh bien non ! Comme le *Nemo contentus* est de toutes les professions et de tous les âges, qu'on nous permette de terminer cette revue forcément écourtée, en exprimant un regret : celui de ne pas retrouver, à la place un peu lointaine où on l'avait autrefois con-

finée, l'exposition si attachante de la *Dentelle de France*. Pourquoi cette délicate et glorieuse présentation d'une production artistique bien féminine, et qui étalait à nos yeux ravis une profusion de travaux exquis, nous fait-elle défaut cette année ?

Dans les salles de la peinture, un artiste de talent, M. Courtois, nous montre un Hercule suburbain filant aux pieds d'une Omphale peu farouche. Un moment, nous avons craint que le mythe antique, ainsi modernisé, ne fût devenu une actualité décevante. M. Mezzara, en effet, avec un abat-jour et un napperon en guipure sur filet, et M. Gabriel Prévost de Saint-Quentin, avec de fines dentelles, semblaient revendiquer l'honneur exclusif de soutenir la réputation du fuseau, de défendre la gloire impérissable de l'aiguille. Heureusement quelques sectatrices de la Minerve laborieuse protestent avec talent contre cette usurpation masculine, et Mlles Lebreton et Bourdonneau avec des cols de dentelle, Mlle Dousset-Proust avec un mouchoir en broderie Renaissance, Mlle Mélanie Jacquelin avec une charmante nappe à thé, Mlle Suzanne Jean avec un transparent éventail, témoignent de la persistante fidélité de leur sexe pour ses occupations traditionnelles; pendant que Mlle Delance traduit sur un abat-jour de guipure le *Poème de la lumière*. On ne pouvait choisir un sujet mieux approprié.



CH. LEFEBVRE. — PENDANT EN OR CISELÉ, PERLES, OLIVINES ET PIERRES FINES.

Si l'on nous demandait, maintenant, de résumer en quelques lignes l'impression que nous laisse cette rapide revue d'ouvrages si nombreux et si divers, nous dirions que ce qui nous frappe surtout, c'est un éclectisme sans mesure, décevant, excessif.

Pour peu qu'on étudie les grandes étapes de notre art national, on remarque bien vite, entre toutes les manifestations d'un même temps, un lien étroit, des analogies frappantes, révélant une pensée directrice et dominante, une façon unique de voir, de comprendre, d'exprimer. Empruntez à notre Moyen Age un objet d'ameublement quel qu'il soit, dressoir, drageoir, aiguière, etc., vous y découvrirez non seulement un air de famille, mais une évidente concordance de structure et de décoration avec nos plus imposantes cathédrales. Examinez un bijou de la Renaissance, son ornementation délicate vous dénoncera des préoccupations identiques à celles des ciselures de pierre qui ornent les pilastres des hôtels, des palais... Et cela se continue sous les règnes de Louis XIV, de Louis XV, de Louis XVI, au point que la décoration des plus gigantesques édifices reste d'accord avec celle des plus menus bibelots. La logique le veut ainsi. Pourquoi, de nos jours, cette concordance, cette harmonie, cette cohésion ont-elles cessé d'être ?

A parcourir les immenses galeries du Grand Palais, on se croirait plutôt en un musée rétrospectif, qu'en présence d'une production annuelle. Tous les temps s'y coudoient, tous les styles s'y confondent, sans qu'on veuille s'apercevoir que chacun d'eux exprime une civilisation distincte, un état d'âme différent et témoignant parfois de sentiments contradictoires. Les châsses romanes, les coffrets gothiques, les écrins imités de la Renaissance, voisinent avec les bijoux qu'on qualifiait hier d'*art nouveau*, qui demain seront démodés. Et partout il en va de même.

Les bons esprits protestent contre ce mélange de passés différents, juxtaposés et confondus en un même ensemble. Tout récemment, un de nos distingués confrères s'élevait avec véhémence contre l'érection inconsidérée de chalets suisses, de *palazzi* florentins, voire de maisons moresques sur les côtes jusque-là respectées de notre vieille Armorique. Il ne paraît pas que les artistes et le public se soient très fort émus de ces justes objurgations. Peut-être est-ce nous, — après tout, — qui avons tort, car on est en droit d'appliquer à la France contemporaine ce que Taine écrivait de notre cher Paris : « Cette ville est si grande et sa culture si diverse, que tout dieu peut y trouver sa petite église. »

HENRY HAVARD

LA GRAVURE EN MÉDAILLES ET SUR PIERRES FINES

L'année dernière, je croyais pouvoir, à cette place, déplorer la monotonie et le manque d'originalité de la plupart des œuvres exposées au Salon, dans la section de la gravure en médailles et sur pierres fines, et je constatais avec regret que, depuis bien des années, les maîtres de la médaille se tenaient à l'écart, orgueilleusement retranchés dans leur tour d'ivoire : leur réputation faite, leur clientèle d'élite conquise et assurée, ils négligeaient les expositions, dédaignant, eût-on dit, de voir leur nom et leurs œuvres au milieu de la foule des noms et des œuvres de leurs élèves et imitateurs, de ceux que la Renommée n'a point encore caressés de son aile jalouse. Ce reproche ne serait pas fondé, cette année. La section de la gravure en médailles contient nombre d'œuvres intéressantes, au milieu desquelles on prend plaisir à contempler un remarquable choix des compositions les plus récentes d'un maître de premier rang, M. Henri Patey, auquel on vient tout justement, au moment où j'écris ces lignes, de décerner la médaille d'honneur.

D'autre part, un comité a pris l'heureuse initiative d'une exposition rétrospective de l'ensemble de l'œuvre de J.-C. Chaplain, en vue d'élever un monument à la mémoire de cet artiste illustre. Enfin, voici qu'au Petit Palais on nous convie à l'inauguration d'une exposition spéciale des œuvres des médailleurs français que possèdent les collections de la Ville de Paris et qu'elle doit à de généreux donateurs. Par ces manifestations simultanées et diverses, on voit que ni le goût ni l'attention du public ne se sont détournés de la médaille artistique ; en ce printemps, nous sommes comblés sous ce rapport et nous ne nous en plaindrons point.

De l'exposition rétrospective des œuvres de Chaplain je ne puis guère que signaler ici l'exceptionnel intérêt, à la suite de l'étude d'ensemble que j'ai consacrée dans la *Revue*[1], il y a quelques mois à peine, aux principales compositions du maître. Qu'il me soit permis pourtant de confier au lecteur la confusion que j'ai ressentie, en parcourant cette admirable salle toute garnie de chefs-d'œuvre, d'avoir écrit une étude prématurée, insuffisamment documentée, appuyée sur des œuvres que je n'avais pu

1. Voir la *Revue*, t. XXVI, p. 435, et t. XXVII, p. 65 et 109.

examiner qu'une à une, isolément, sans toujours être en situation de bien comparer et de dégager clairement la note générale et les caractères communs qui sont la marque du génie personnel de Chaplain. Quelle différence aujourd'hui! Et quelle leçon nouvelle on recueille de cet ensemble de médailles, de plaquettes, d'études, d'esquisses, de dessins, de bustes en marbre! Comment exprimer la jouissance exquise d'une promenade attentive et rêveuse dans cette incomparable galerie de portraits, si sincères, si palpitants de vie, de la plupart des hommes éminents de notre époque, ou plutôt de la génération qui s'achemine vers sa fin, car les morts vont vite : presque tous ont défilé dans l'atelier de Chaplain. J'en ai énuméré quelques-uns dans l'étude à laquelle je faisais allusion tout à l'heure; il faudrait les citer tous et ils sont plus d'une centaine.

L'impression artistique qui se dégage de cette vue d'ensemble, c'est celle d'une œuvre vraiment puissante, originale, d'un accent plus sévère que spirituel, plutôt forte que gracieuse, qui a son unité absolue dans son développement naturel, qu'on la considère dans les bustes en marbre de Jules Simon et de Joseph Bertrand, dans les dessins et crayons exécutés d'après des chefs-d'œuvre de la Renaissance ou de l'antiquité, ou bien dans les merveilleuses plaquettes de Charles Garnier, de Gérôme, de Ravaisson, de Berthelot, de M. Liard. Répétons-le et proclamons-le hautement : l'œuvre de Chaplain peut figurer sans pâlir à côté de celle des plus célèbres médailleurs français du XVII[e] siècle, les Guillaume Dupré et les Warin. Il s'est montré leur continuateur et a, pour ainsi dire, renoué leur tradition. C'est la même inspiration, la même conception de la nature vivante, le même goût bien français. Au même degré que la leur, l'œuvre de Chaplain est faite de clarté et de chaleur, de rectitude sans rigidité, de souplesse sans afféterie, de nature consciencieusement observée et fidèlement rendue, et aussi de traits synthétiques jusqu'à l'idéal, de beauté forte et vigoureusement fixée par un stylet ou un burin maniés d'une main ferme et bien maîtresse. Je devais ce dernier hommage, en passant, à la mémoire d'un artiste qui restera à jamais, dans l'histoire des arts, l'un des grands médailleurs français.

Retournons au Salon annuel, où, tout de suite, l'exposition de l'élève préféré de Chaplain attire le regard. M. Henri Patey, Parisien d'origine, fut initié aux arts par un autre Parisien d'un puissant talent, Henri Chapu.

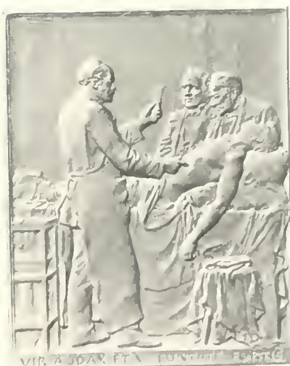


A





B





C



Henri Patey. — Médailles

A. Médaille des ballons dirigeables. — B.

Il entra à l'École des Beaux-Arts en 1873, étudia sous la direction de J.-C. Chaplain, et fut prix de Rome pour la gravure en médailles en 1881 : il est aujourd'hui dans la plénitude de l'âge et la maturité du talent. Depuis la mort de Jean Lagrange, en 1896, M. Patey est graveur général de la Monnaie de Paris, et l'on sait que, sur les monnaies, son emblème est un flambeau. Dès 1888, sa médaille des Ballons dirigeables le mit hors de pair. Elle a pour type, d'une part, Dédale attachant des ailes aux épaules de son fils Icare, très heureuse allégorie inspirée de l'antique et habilement modernisée. Au revers, avec l'inscription bien appropriée au sujet : *Sic itur ad astra*, on voit une femme assise, montrant dans les airs le ballon du colonel Renard ; dans le lointain, les collines de Chalais-Meudon. La navigation aérienne devait, en ces temps-ci, tenter plus d'un artiste dans tous les genres ; on n'a rien fait d'aussi bien compris que la médaille de M. Patey. Au Salon de cette année, deux autres médailleurs, MM. Charles Pillet et René Baudichon, ont traité le même sujet, qu'on retrouve également, d'une manière qui n'est pas mieux réussie, dans certains tableaux, et même, ce qui est bien plus hardi, en sculpture. Ce sont plutôt des nageurs dans l'espace que des aviateurs qu'on nous présente ou des hommes qui tombent lourdement plutôt que des figures éthérées prenant leur essor. C'est d'ailleurs l'écueil d'un grand nombre d'artistes lorsqu'ils ont voulu représenter des personnages emportés dans l'espace, des Vierges, des Anges, des Victoires. Il est, dans cet ordre d'idées, un thème tout aussi souvent traité dans l'antiquité que la légende de Dédale et Icare et que je me permets de soumettre aux méditations des artistes, médailleurs ou autres ; c'est le mythe de Phaéton conduisant dans les airs, au-dessus des nuées, le char du soleil. Peut-être y a-t-il là une conception susceptible, elle aussi, d'être modernisée, pour symboliser les audacieux et admirables exploits de nos aviateurs.

On a signalé et loué comme elles le méritent, au moment de leur apparition, les médailles ou plaquettes de M. Patey qui représentent son premier maître, H. Chapu, le grand Pasteur, avec le revers d'Hercule terrassant l'hydre ; A.-L. Barye, avec l'un des lions du Jardin des Tuileries ; les bustes des parents de l'artiste, en regard, sur une plaquette. Nous rappellerons encore la plaquette du centenaire du Conservatoire des Arts et Métiers, la médaille pour l'anniversaire de la Fondation de Marseille, et

surtout, un véritable chef-d'œuvre, la médaille que M. Patey exécuta, lors de l'exil du duc d'Aumale, à la demande des habitants de Chantilly (13 juillet 1886). La composition de cette médaille est digne d'être rapprochée des revers les plus admirés de M. Roty. Le type en est aussi captivant et suggestif; on ne se lasse pas de fixer son regard sur cette femme qui, des deux mains levées, dans un geste plein de noblesse, présente une branche de laurier et un bouquet de roses à la foule qui l'acclame et se presse à ses pieds; et le revers, avec la légende *Spes*, est plus admirable encore dans sa simplicité: c'est une femme en deuil qui, assise en captive sur un rocher, regarde avec un soupir le lointain horizon où flotte le drapeau de la France entouré de rayons.



L. Desvignes. — Moine.

On voit que M. Patey sait émouvoir et puiser parfois son inspiration dans l'allégorie: il a composé aussi, comme M. Vernon, mais peut-être avec un peu moins de bonheur, des scènes empruntées à la vie familiale et journalière; un des sujets de cet ordre, que je citerai à titre d'exemple distingué, est sa médaille de la Caisse d'épargne du Rhône, où l'on voit une femme assise personnifiant l'Épargne qui reçoit les économies que lui apportent des ouvriers. A l'exergue, l'aphorisme célèbre de Franklin : *Si quelqu'un vous dit que vous pouvez vous enrichir autrement que par le travail et l'économie, ne l'écoutez pas, c'est un empoisonneur.*

Sur une médaille, cette inscription est, à mon avis, trop longue, et c'est là une critique générale que je me permettrai de soumettre à M. Patey. Souvent les légendes de ses médailles et plaquettes sont trop

développées, comme si l'artiste s'était évertué à ne pas laisser libre le moindre espace à côté des figures ; souvent aussi ces inscriptions ne sont pas conçues dans le style concis et laconique qui convient à la médaille et à l'épigraphie et qu'on appelle le style lapidaire. Quelque soin que mette l'éminent artiste dans le choix, la forme et les proportions des



Pillet. — L'Aviation.

caractères, qui, j'en conviens, sont très étudiés sous ce rapport, le champ en est envahi, et cela parfois au détriment du sujet. Si le type d'une médaille doit être une synthèse et tout dire en une scène sobre et suggestive, rappelant à l'esprit tout un monde absent, toute une carrière, toute une vie, tous les épisodes d'un événement, de même la légende ne doit pas prendre les proportions d'une affiche électorale ni être conçue dans une formule analogue. Sobre, restreinte, synthétique, elle doit faire penser ; elle doit exprimer beaucoup de choses qu'elle ne dit pas. Je sais

bien que le génie de la langue française se prête peu ou mal à cette concision, tandis qu'au contraire le latin s'y adapte merveilleusement. On ne peut plus guère qu'exceptionnellement avoir recours au latin, sans doute, mais c'est une raison de plus pour se mettre en garde contre la prolixité du français et pour tâcher, même avec lui, de se rapprocher de la concision du latin et, surtout, pour éviter de donner aux inscriptions d'une médaille un développement qui fasse passer le type au second plan et au rang d'accessoire de la légende : c'est tout le contraire qui doit être et auquel il faut tendre.

Dans le cadre d'œuvres choisies que nous présente aujourd'hui M. Patey, on remarque, outre la médaille de la Fondation de Marseille dont j'ai déjà parlé, un profil sur plaquette de M. O. Roty, d'une physionomie admirable de finesse, d'élégance et d'esprit, et d'autres portraits non moins remarquables de M. Georges Perrot et du Dr Léon Labbé : le revers de celui-ci est une scène d'anatomie très habilement composée, qui rappelle un des plus beaux revers de Chaplain.

Je n'insisterai pas sur l'expérience technique de M. Patey, son habileté comme graveur, son talent de dessinateur, sa sûreté de burin : ce serait faire injure au graveur général de la Monnaie. Je remarquerai seulement que les caractéristiques de son art sont une finesse, une précision, une conscience minutieuse, un souci du détail et de l'analyse qu'il a parfois une tendance à pousser jusqu'à l'excès. Un jour, on mettra en parallèle les œuvres de M. Patey et celles de M. Vernon, comme on compare aujourd'hui les œuvres de MM. Chaplain et Roty, pour tâcher de caractériser le génie propre d'émules dignes les uns des autres. Il faut nous en réjouir et applaudir à ces efforts multiples par lesquels ces grands artistes, chacun suivant son tempérament, son inspiration, son style, s'offre à la critique et à l'appréciation indépendante de ceux qui, jugeant suivant leurs préférences et leur goût, sont pourtant unanimes à constater que la grande tradition de la médaille se perpétue en France, grâce à des maîtres comme MM. Patey, Vernon et leurs disciples.

Parmi les œuvres qui se groupent autour de celles de M. Henri Patey et où l'on distingue une touche personnelle et l'effort d'un talent réel, nous avons remarqué le médaillon de M. René Grégoire pour la fondation de l'Institut océanographique, quelques-uns des portraits de M. Louis

Patriarche et sa plaquette historique qui rappelle un épisode de la bataille d'Aboukir. MM. Dautel, Herbemont, Desvignes ont aussi des œuvres agréables; l'originalité de M. Yencesse continue à s'exercer dans le flou et le vaporeux; MM. Henri Dubois et Paul Richer sont toujours habiles, féconds et consciencieux; M. L. Barillet nous donne les portraits de Mgr Amette et de Hamdy bey. Je citerai encore M. André Méry, bien que ses sujets sportifs n'aient guère d'originalité; M. Firmin Michelet, dont la plaquette *l'Été* a été exécutée pour la Société de la Médaille française; Mme Mérignac, dont on distingue la *Bretonne de Batz*.



PAUL RICHER. — MÉDAILLE DU PROFESSEUR HUTINEL.

Puis, ce sont des séries de têtes et de physionomies étranges qui paraissent avoir été esquissées ou modelées pour donner une idée des difformités auxquelles la nature humaine est sujette, des attitudes de personnes endormies, bouche béante, dans un mauvais rêve, ce qu'on décore du nom de *Contemplation;* des contorsions de cirque, des convulsionnaires entrevus dans des salles d'hôpitaux, des personnages équilibrés et d'aplomb à peu près comme un œuf sur sa pointe. Comment un jury d'examen peut-il être assez condescendant pour admettre de pareilles choses dans une exposition publique! C'est encourager le mal.

Passons, et reposons nos regards sur une très belle œuvre de M. Denys Puech, qui s'est donné, comme tant d'autres sculpteurs d'à présent, la fantaisie du médaillon réduit par la machine aux proportions d'une médaille :

nous lui devons ainsi un délicieux et vivant portrait de M. Daumet, l'éminent architecte. Un autre sculpteur de grand talent, M. Henri Theunissen, a de même exécuté en médaillon le portrait de M. de Marcère.

Enfin, pour terminer, je signalerai, dans la gravure sur pierres fines, quelques camées et intailles de MM. G. Tonnellier, Schneider, Gaulard, et surtout les deux statuettes, *la Fortune* et *Myrto*, de M. G. Lemaire, dans la composition desquelles l'artiste a déployé une habileté technique que chaque année je voudrais pouvoir encourager comme elle le mérite.

L'exposition rétrospective de la médaille française au Petit Palais, qu'on vient d'ouvrir, est destinée à rester une exposition permanente ; elle est le commencement d'une galerie très intéressante qui ne fera que se développer. On y voit déjà quelques bons exemplaires des médailles de Warin et de Duvivier ; un médaillon en cire de Clodion ; des Nini, des médaillons de Sèvres, précieux et tendres ; Mme Récamier par Chinard ; des David d'Angers, des Carpeaux, des Gardet, des Henri Cros, des Theunissen et d'autres artistes contemporains. Il y a bien en ceci quelque disparate, surtout d'énormes lacunes, mais c'est un commencement d'histoire de la médaille française, et il faut féliciter M. Henry Lapauze d'en avoir jeté les bases. De généreux donateurs, n'en doutons pas, tiendront à honneur de combler les vides de cette galerie nationale et d'en constituer avec abondance tous les chapitres. Il y aura lieu, un jour, de revenir en détail sur ce bel ensemble.

E. BABELON

LA GRAVURE

L'art de la gravure, sans doute parce qu'il réclame plus de savoir et d'application pour des résultats toujours discrets, a eu jusqu'à présent la bonne fortune d'échapper à l'envahissement des « faiseurs ». A ce point de vue, il n'y avait peut-être pas, dans tout le Grand Palais, de salles où l'on pouvait trouver un ensemble plus expressif et plus attrayant, une impression plus complète de travail et de recherche que dans ces salles de la Gravure, toujours sacrifiées par les organisateurs et toujours traversées distraitement par un public qui n'a d'yeux que pour la peinture.

Et combien amusante l'opposition des tendances! A la Société des artistes français, le groupe des graveurs originaux est comme annihilé par l'imposante cohorte des graveurs de reproduction, tandis qu'à la Société nationale, les trois ou quatre traducteurs accoutumés, — MM. Decisy et D. Mordant à l'eau-forte, et M. Perrichon au bois, — sont littéralement noyés sous le flot des gravures originales.

Il y a quelque chose de plus singulier encore de ce côté : c'est le



Marc Beltrand. — L'Église de Pavani.
Eau-forte originale.

spectacle d'artistes curieux de varier leur procédé. A l'exemple du maître Lepère, que l'on sait également habile à manier l'échoppe du xylographe et la pointe de l'aquafortiste ; à l'exemple des lithographes A. Lunois, d'ailleurs absent du Salon, et H. Rivière, qui se sont victorieusement attaqués au cuivre, MM. Achener, Zeising, Laboureur, à la fois graveurs sur bois et aquafortistes, sont représentés dans les deux genres, comme pourraient l'être MM. H. Paillard et P. Gusman, dont le premier ne montre que des eaux-fortes sur Venise et le second, que des bois d'après les paysages de Némi ou de Tivoli.

La gravure sur bois fait d'ailleurs belle figure à ce Salon. On y peut constater que M. H. Lespinasse, la révélation de l'année dernière, continue d'affirmer ses qualités de coloriste, et l'on a plaisir à voir M. P.-E. Colin en passe de fixer définitivement sa technique : il a taillé, pour *les Travaux et les Jours* d'Hésiode, une suite de vignettes en noir et blanc, d'une spirituelle simplicité de facture et d'une « couleur typographique » tout à fait réussie. Avec les camaïeux de MM. Jacques et Camille Beltrand, le premier bon portraitiste et le second paysagiste moins adroit ; avec ceux de l'animalier Mathurin Meheut, et les bois en couleurs de M. Frédéric Florian, la réunion ne manque ni de variété ni d'éclat.

Il n'en est pas de même de la lithographie. Ici, éclipse quasi totale ; aussi bien, ce n'est pas d'aujourd'hui que l'on constate un déclin qui va toujours s'accentuant. Nous trouverons à l'autre Salon les derniers défenseurs du procédé : les seuls intéressants sont les quelques peintres-lithographes qui restent sur la brèche, car pour les traducteurs, avec la conception qu'ils ont aujourd'hui de leur art, on peut prévoir qu'ils seront les premières victimes de la lutte entreprise par les procédés mécaniques contre les procédés artistiques de reproduction.

Par contre, l'estampe en taille-douce, dans toutes ses variétés, — burin, eau-forte, pointe sèche, aquatinte, — continue de montrer un prodigieux épanouissement ; l'estampe en noir, s'entend, mais non pas la gravure en couleurs, actuellement en défaveur marquée ; aussi bien, celle-ci viendrait-elle à passer de mode qu'on n'en saurait être surpris ni le regretter outre mesure : certaines planches frelatées auront achevé de lasser le public, voilà tout, et ce sera tant mieux pour les artistes chercheurs et consciencieux, dont le nombre n'est heureusement pas en décroissance. On est même tenté de trouver qu'ils sont trop, ici, à avoir du talent et l'on regrette d'être obligé de les réunir en petits paquets, dans ce compte rendu forcément succinct, au lieu d'analyser chaque cadre en détail. Quand il s'agit, comme à la Société nationale, d'aquafortistes originaux, qui étendent le domaine de l'estampe aux sujets les plus divers, paysages, portraits, nus, scènes de mœurs ou de fantaisie, l'embarras augmente encore et l'énumération devient vite fastidieuse pour le lecteur.

Si la *Porte du palais des Doges* de M. Mac Laughlan, la *Cathédrale de Chartres* de M. Ch. Jouas, la *Maison de John Knox à Édimbourg* de

M. Hedley Fitton, montrent le goût toujours vif des graveurs pour les églises, les palais, les maisons pittoresques, on trouve d'autres paysagistes pour qui la côte bretonne avec ses moulins et ses fermes, une campagne plantée de peupliers, une mer houleuse, une échappée dans les frondaisons d'un parc, une ruelle de village, un bord de quai, un coin de banlieue sont des « sujets » suffisants : tels sont MM. Charles Cottet en Bretagne, J. Beurdeley et Storm van s'Gravesande en Hollande, de Latenay à Compiègne, Webster à Marseille, Bugnicourt dans les Landes, Mlle Dorothée George et M. F.-T. Simon à Paris, MM. Heyman à Bagnolet et Leheutre à Troyes. J'ai déjà cité M. Auguste Lepère et ne puis que redire ce que tout le monde sait de la vérité, de la clarté, de la poésie dont ses plus humbles sites vendéens sont imprégnés. M. Marc Beltrand est aussi à nommer à part pour ses estampes panoramiques aux vastes espaces boisés, d'un grand effet de valeurs et d'atmosphère obtenu par un travail de petites tailles très libre et très personnel.



G. Jeanniot. — Marchande des quatre saisons.

Eau-forte originale

Du côté des gravures de mœurs, portraits ou fantaisies, on ne peut que citer les danseuses de M. L. Legrand et de M. T. Minartz, lequel, sous le

titre de *la Valse*, agrandit une planche gravée jadis pour la *Revue* (voir t. XII, p. 37) ; des nus et des portraits de MM. Friant et Berton ; des notations rembranesques de M. Bauer (*les Funérailles*) ; une tête de Bretonne de M. Le Riche, moins expressive que celle de la *Vieille femme d'Ouessant* de M. Ch. Cottet ; des études de gagne-petit et de paysans, gravées par M. Jeanniot avec une décision un peu rude, qui s'accorde bien avec les types choisis ; enfin toute une suite de ces falotes Parisiennes dont M. Chahine excelle à observer et à transcrire les mines et les gestes avec une si piquante exactitude.

Sourire factice de *Germaine* ou frimousse enturbannée de *Ghemma*, rien de comparable ne nous attend chez les graveurs de la Société des artistes français : ce sont personnages trop austères, accoutumés à communier dans l'œuvre des maîtres et si dédaigneux des inventions personnelles qu'ils n'admettent parmi eux, dans la salle des burins et eaux-fortes, que de très rares œuvres originales. Les relégués de la galerie ont protesté, paraît-il : aussi a-t-on imaginé, cette année, d'installer des semblants de salles aux deux extrémités de ce grand passage du premier étage, où sont exposés d'ordinaire les cartons de tapisseries et autres encombrantes machines ; mais il ne semble pas qu'on ait choisi avec beaucoup de soin les cadres qui garnissent les « épines » de ces deux salles, et, pour ne citer qu'un exemple, on a encore une fois laissé sur la galerie, à la place qu'ils occupent régulièrement depuis dix ans, les envois de M. Joseph Pennell ! Ils y avoisinent les canaux de Venise de M. Affleck et les landes de Douarnenez de miss Kemp-Welch, les *Croquis de la rue* de M. Renefer, les notes de voyage de M. Guéritte, Tourangeau, à travers son pays natal, et des études parisiennes de MM. Armington et Toussaint, qui m'ont paru les unes un peu sommaires et les autres un peu lourdes. Ont été admis à l'honneur d'exposer dans le sanctuaire : l'Alsacien A. Kœrttgé, qui ne progresse point ; l'Anglais A.-H. Haig, dont la *Cathédrale de Tolède* est remarquable par la maîtrise de son exécution, autant que par ses dimensions imposantes ; l'Américain John Sloan, avec des scènes de la vie à New-York, « à la manière de... » plusieurs artistes français contemporains ; M. Camille Fonce, dont les paysages, et notamment la vue de *Bagatelle*, produisent je ne sais quelle impression de suranné et semblent gravés d'après les dessins d'un médiocre paysagiste d'il y a cinquante ans ; les portraitistes

à la pointe-sèche Willaume et Le Leure qui ne font pas oublier M. Lequeux, absent; le burin original de M. A. Mignon, *la Fée aux iris*, bel exemple de la plus froide perfection; enfin *la Source*, de M. Géry-Bichard, dont le pointillé délicat et les traits veloutés rappellent certaines œuvres analogues du regretté Émile Boilvin.



Edgar Chahine. — Gue[illegible]a.
Gravure originale.

Voilà toute la gravure originale sur cuivre. Si l'on veut y ajouter la lithographie et le bois, le compte est vite fait : ce seront, d'une part, les portraits de MM. Belleroche et Misti; les études de femmes de MM. Neumont et Alleaume; la *Haute marée* de M. Désiré-Lucas; *la Veillée* de M. E.-V. Barthélemy et *la Mère* de Mlle Gabain; et de l'autre côté, c'est-à-dire du côté du bois : les camaïeux de M. P.-E. Vibert, les vignettes de M. P. Baudier (*la Bièvre et Gentilly*, encore!) et les illustrations de M. Eugène Dété pour les *Nouvelles extraordinaires*, qui sont bien dans le sentiment du bois d'illustration, mais beaucoup moins, à mon sens, dans le sentiment d'Edgar Poe.

Restent les graveurs de traduction : et je m'aperçois tout de suite de l'imprudence qu'il y avait à médire des lithographes, en cette année où

l'un deux a précisément fait échec à l'aquafortiste Charles Coppier dans le vote pour la médaille d'honneur. Ce n'est ni M. Maurou, qui a déjà obtenu cette récompense en 1892; ni M. Broquelet, auteur d'un *Portrait de femme* d'après S. de Koninck; ni M. Toupey, interprète des primitifs français; ni M. Huvey, spécialiste des nus enveloppés d'Henner; ni M. Lerendu, pour son *Homme au casque* d'après Rembrandt; ni M. Menin, ni M. Bénard. Ne cherchez pas : c'est M. Firmin Bouisset, traducteur honnête et appliqué de Rembrandt et de M. Bonnat.

Le plus curieux est que M. Ch. Coppier exposait aussi un Rembrandt : à côté d'un burin littéralement ciselé d'après la figure principale du *Printemps* de Botticelli, sa vaste planche à l'eau-forte d'après la *Vieille femme* en bonnet de lingerie et en fraise, de la National Gallery, attestait d'exceptionnelles qualités, encore que l'on pût trouver quelque excès de conscience dans le soin apporté par l'artiste à reproduire, non seulement les empâtements, ce qui est légitime, mais jusqu'aux craquelures du tableau. C'était certainement un des meilleurs morceaux du Salon, et le meilleur, à coup sûr, de tous les Rembrandt exposés : or, il y en avait dix-huit, tant eaux-fortes et bois que burins et lithographies, et l'on admirerait les artistes d'avoir délibérément choisi l'œuvre du maître le plus difficile à traduire, s'il n'apparaissait clairement à l'examen de leurs gravures qu'ils avaient choisi Rembrandt, comme ils auraient fait de n'importe quel autre peintre ancien ou moderne, simplement parce qu'il faut graver quelque chose pour le Salon.

Outre la *Vieille femme* de M. Coppier et le *Nicolas Bruyningh* (du musée de Cassel), par M. Fouquet-Dorval, les planches les plus importantes de la salle des burins et eaux-fortes célébraient la gloire de Gainsborough : c'étaient la séduisante *Miss Graham*, par M. Mathey-Doret, étonnant mélange de burin et d'eau-forte dosé par un virtuose, et le *Blue Boy*, par M. Jamas, guère moins brillant, quoique traité par le procédé plus sobre du burin. Dans un moindre format, et d'après Reynolds, c'était encore *Lady Elizabeth Watson Taylor* à l'eau-forte, par M. R. Favier, que les lecteurs de la *Revue* ont pu apprécier ici-même et qui n'avait pas besoin de la couleur qu'y avait ajoutée M. Cheffer pour retenir et pour charmer. M. Favier exposait aussi le portrait de *M. Seriziat*, par David, une eau-forte toute en nuances, auprès de laquelle le burin de M. Busière, d'après la même

peinture, paraissait plus froid, mais se recommandait néanmoins d'un bon dessin sans faiblesse, — de ce dessin dont M. Corabeuf cherche à rendre la quintessence par un prodige de virtuosité inutile, en reproduisant des crayons d'Ingres, notamment *la Famille Stamaty*. Évidemment, il y a une certaine satisfaction, pour un artiste, à triompher de la difficulté,





E. Boilvin. — Deux illustrations pour Rabelais.
Éducation de Gargantua (livre I, ch. 22). — Rencontre de Panurge (livre II, ch. 9).
Eaux-fortes originales.

et de telles tentatives ne sont pas à la portée de tout le monde (voyez M. Munier, qui s'y essayait et qui est resté en chemin) ; mais quand il est une fois démontré qu'on n'ignore plus rien de son métier, on aurait tort de s'attarder à des jeux de patience ou à des acrobaties, et MM. G. Profit, J. Jacquet, L.-H. Binet, quand ils gravent Mignard, Roslin ou Mme Vigée-Lebrun, nous en apprennent davantage et sont mieux dans leur rôle que M. Corabeuf quand il transcrit les crayons d'Ingres, ou même que

MM. Mayeur, Delzers, Salles, Payrau, Busière et autres, quand ils pastichent les portraits aquarellés de Downmann.

Aussi bien, plusieurs de ces artistes ne s'étaient pas bornés à présenter ce seul échantillon de leur talent : M. Mayeur exposait un portrait de Courbet par lui-même, et M. Delzers, *la Mort de l'émir* de Benjamin-Constant, auprès des autres graveurs de peintres modernes présents sur la cimaise : MM. Brunet-Debaisnes, fidèle aux paysages de l'école anglaise ; Focillon et Damman, avec des eaux-fortes d'après Millet ; de Garen, avec une pointe-sèche d'après Corot ; Crauk, avec un burin d'après Henner ; Barbotin, avec un burin d'après son propre tableau *le Repos du ciseleur* ; Pénat, Ardail, Muller, Giroux ; et Sulpis enfin, qui donnait une reproduction au burin du *Triomphe de la République*, de Dalou.

La place m'est mesurée, et il reste encore à parler des deux rétrospectives de cette année, consacrées l'une à Théophile Chauvel (1831-1909) et l'autre à Émile Boilvin (1845-1899) ; du moins pourra-t-on compléter un trop bref aperçu en se reportant aux deux excellentes notices des catalogues, dans lesquelles le graveur Henri Focillon a su analyser avec tant de pénétration, de savoir et de talent d'écrivain l'œuvre de ses deux illustres aînés.

Du premier, étudié ici-même en 1898 par M. L. Delteil, la *Revue* publiait l'an passé une des dernières planches, — une clairière rocheuse et ensoleillée, évoquant cette forêt de Fontainebleau, qui avait été la grande adoration et la grande inspiratrice de Th. Chauvel. Pour mesurer cette part d'influence dans l'évolution de l'artiste, rien n'était plus probant que les remarquables peintures et les admirables études d'arbres, dessinées d'après nature, qu'on avait groupées au Salon à côté de ses lithographies et de ses eaux-fortes d'après Daubigny, Th. Rousseau, J. Dupré, d'après Corot surtout : quand un artiste s'est pénétré des architectures forestières au point d'en transcrire avec une si fière beauté les variantes infinies, comment ne se trouverait-il pas merveilleusement préparé à reproduire l'œuvre des grands paysagistes ? En Chauvel, le peintre et le graveur se mêlaient intimement ; il unissait, si l'on peut dire, la documentation du premier, puisée à la nature même, aux moyens d'expression du second ; il mettait au service de son talent de dessinateur, non seulement la compréhension du paysage, mais un métier puissant, coloré, et néanmoins sévè-

rement plié aux nécessités de l'effet. Aussi, ses eaux-fortes portent à ce point la marque de sa personnalité, qu'elles sont « égales à la majesté des œuvres mêmes », suivant le mot de M. H. Focillon : des pages comme *la Saulaie*, *le Lac*, *le Batelier*, et bien d'autres encore, sont de ces chefs-d'œuvre qui placent le graveur à côté, et non pas au-dessous du peintre qu'il reproduit.



E. Boilvin d'après Ed. de Beaumont.
Illustration pour les « Lettres persanes »
(L'esclave circassienne, lettre LXXX).

Quand on passait de la salle Chauvel à la salle Boilvin, on éprouvait des joies d'une autre sorte : au lieu de la gravité et de l'ampleur des vastes aspects de la nature, c'était ici le brio et la fantaisie, la multiplicité d'expressions d'un talent prodigieusement inventif et d'une verve en apparence si facile qu'on en demeurait ébloui.

Comme Chauvel, Boilvin était peintre ; venu de Metz, où il était né en 1845, pour étudier à Paris, il apprit de Pils les rudiments de son art, car jamais peinture ne trahit, plus que la sienne, de liberté et de charmante indépendance ; Edmond Hédouin lui révéla l'eau-forte, et l'on sait ce qu'il en fit, ce Fortuny de la pointe. Traducteur incomparable des maîtres du XVIIIe siècle, — on a pu en juger ici même par son exquise planche d'après *Aminte et Sylvie* de Boucher (t. VI, p. 437), — il a laissé une gravure d'après *l'Assemblée dans un parc* dont c'est assez dire qu'elle respire l'esprit même de Watteau et qu'elle est sans doute la plus parfaite reproduction que l'on possède du peintre de *l'Embarquement*, depuis celles de B. Audran, de J.-P. Le Bas et de C.-N. Cochin. Parmi les artistes

modernes, son talent si souple n'a pas choisi ; il a passé en se jouant de Delacroix à Puvis de Chavannes, de Millet à Meissonier, de Corot à Fortuny, et il a donné notamment, d'après *les Bibliophiles* de ce dernier, une transcription surprenante pour la subtile gradation des valeurs et l'éclatante vibration de la lumière. Illustrateur, soit qu'il ait gravé ses propres dessins pour les œuvres de Rabelais, de Coppée, ou pour *Mme Bovary* de Flaubert, soit qu'il ait traduit les dessins des autres, et notamment ceux de Ed. de Beaumont pour les *Lettres persanes*, l'esprit de son trait, l'ingéniosité de ses arrangements, le sentiment de la tache, la liberté de la technique même l'apparentent aux vignettistes du XVIIIe siècle, et il a fait passer tous ces dons charmants et précieux dans des estampes originales, comme la *Baigneuse* et la *Femme au perroquet*, où son art de manier le pointillé dans le modelé des nus semble tenir de la magie. On retrouve là, comme en tout ce qu'il a tenté, ce quelque chose de définitif qui classe un artiste parmi les maîtres, parmi ceux, comme l'a dit encore M. Focillon, qui « dépassent les vogues éphémères et triomphent des caprices du temps ».

Émile DACIER





Eugène Lami. — L'Attentat de Fieschi (fragment).

LES SALLES DE LA MONARCHIE DE JUILLET
AU MUSÉE DE VERSAILLES

Par les soins de M. de Nolhac, assisté de MM. Pératé et Brière, trois salles nouvelles ont été installées l'été dernier dans l'attique du midi, au palais de Versailles : tous les tableaux qu'elles contiennent illustrent l'histoire de la monarchie de Juillet. Ainsi se poursuit le travail précieux, grâce auquel on nous montrait naguère, dans une disposition à la fois logique et agréable, les images de la Révolution, de l'Empire, de la Restauration, et qui se poursuivra sans doute demain jusqu'aux débuts de la troisième République.

I

Des tableaux qui nous occupent ici, les uns ont été jadis exposés, mais si mal qu'on les appréciait à peine; d'autres demeuraient dans les

magasins du palais ; certains, enfin, sont des dons récents, des acquisitions nouvelles. La plupart d'entre eux ont des dimensions raisonnables et représentent des scènes, sinon intimes, du moins presque familières : la cour des d'Orléans n'a jamais eu qu'un lustre très bourgeois. Aussi ces tableaux sont-ils beaucoup plus instructifs que les ennuyeux morceaux de panoramas, qui, dans les salles de l'Algérie, font la joie des Anglais et de la garnison.

Il ne faut d'ailleurs pas chercher dans cette série de peintures le commentaire complet et véridique du règne de Louis-Philippe : outre que toute l'iconographie militaire est placée ailleurs, nous ne voyons, en quelque sorte, de ce règne que ce qu'il eût été s'il n'avait pas abouti à la Révolution de 1848. Louis-Philippe, en effet, après un début populaire, fut bien vite harcelé, menacé, et finalement vaincu par les complots, les attentats et les insurrections. De tous ces fâcheux accidents, dont un gouvernement n'a point coutume de se vanter, l'attentat de Fieschi, — où la garde nationale et la population parisienne furent particulièrement éprouvées, — se trouve seul reproduit. Presque tous les tableaux exposés ont été commandés par Louis-Philippe, et l'on devait bien s'attendre à ce qu'il ne rappelât pas lui-même à la postérité les émeutes de 1832 ou de 1834, les tentatives criminelles d'Alibaud et de Meunier, les affaires de Strasbourg et de Boulogne, ni les épisodes sans éclat de sa politique extérieure. C'est donc là l'histoire de la royauté écrite par le roi. On y voit surtout des mariages, des baptêmes, des fêtes franco-anglaises, et ce que la monarchie nouvelle y révèle d'abord, c'est le constant désir de s'établir en Europe par des alliances avantageuses et de « cordiales ententes ». Louis-Philippe sentait que les dynasties moins « improvisées » le considéraient à la fois comme un usurpateur et comme le soutien de la révolution. Elles le lui firent bien voir quand il voulut marier ses fils.

Que pouvaient penser, en effet, le tsar ou l'Empereur d'un roi qui, pour monter au trône, passait par la barricade ? C'est au milieu d'un entassement de pavés que nous découvrons pour la première fois « le lieutenant-général du royaume » : Horace Vernet nous le montre, le 30 juillet 1830, sortant du Palais-Royal, pour se rendre à l'Hôtel de Ville ; il est entouré d'une escorte, fort peu protocolaire, de « héros » dont les costumes saugrenus figuraient encore la veille au magasin d'accessoires du Théâtre

historique[1]. Résumé sentimental et un peu candide des journées de Juillet : voici le bon polytechnicien brandissant son épée, le « représentant du peuple » acclamant la liberté, et voici le bourgeois sensible qui dépose son offrande dans la sébile destinée à recueillir les dons « pour les victimes ». Mais, il faut l'avouer, le règne nouveau s'inaugure, dans



P. Lordon.
Attaque de la caserne de la rue de Babylone (29 juillet 1830).

l'attique de Versailles, par une peinture fort mauvaise : elle devrait être enthousiaste, elle est froide et compassée ; on aimerait qu'elle eût dans la couleur je ne sais quelle chaleur convenable au sentiment qu'elle interprète, elle est jaune et terne ; on y cherche une apologie, on y

1. Le tableau de Vernet, commandé pour Versailles, fut payé 10.000 francs en [illegible]. Ce renseignement, comme la plupart de ceux relatifs aux prix et aux dates des autres tableaux exposés, est tiré des registres des commandes et acquisitions faites par Louis-Philippe, conservés aux archives du Louvre.

rencontre presque une satire ; elle a tout l'air d'illustrer ce passage des *Mémoires d'outre-tombe :*

Le duc d'Orléans, ayant pris le parti d'aller faire confirmer son titre par les tribuns de l'Hôtel de Ville, descendit dans la cour du Palais-Royal, entouré de quatre-vingt-neuf députés en casquettes, en chapeaux ronds, en habits, en redingotes. Le candidat royal est monté sur un cheval blanc : il est suivi de Benjamin Constant dans une chaise à porteurs ballottée par deux Savoyards : MM. Méchin et Viennet, couverts de sueur et de poussière, marchent entre le cheval blanc du monarque futur et la brouette du député goutteux, se querellant avec les deux crocheteurs pour garder les distances voulues. Un tambour à moitié ivre battait la caisse en tête du cortège. Quatre huissiers servaient de licteurs. Les députés les plus zélés meuglaient : Vive le duc d'Orléans ! [1]

Honnête Vernet ! Il aurait fallu être un peu poète pour donner à ce spectacle la grandeur qui lui manquait. Si l'on veut respirer quelque chose de l'atmosphère de 1830 et saisir quelques rayons du « soleil de Juillet », il vaut mieux aller au Louvre admirer *la Liberté conduisant le peuple* d'Eugène Delacroix. Cependant, sans quitter les salles nouvelles de Versailles, nous en trouvons quelques reflets dans le tableau d'un peintre aujourd'hui parfaitement inconnu, nommé Lordon [2]. Cette toile représente l'*Attaque de la caserne de la rue de Babylone*, le 29 juillet ; elle est un peu sombre, mais elle a de bonnes qualités de composition et de couleur. Dans la perspective de la rue étroite une violente fumée monte, devant laquelle se dresse, porté par la foule, un grand drapeau tricolore, dont l'effet sur le fond guerrier est d'une beauté assez dramatique. Le paysage est éloquent, et les figures, très vivantes, presque passionnées, y sont heureusement groupées. C'est sans étonnement qu'on apprend que le tableau fut peint presque dans le feu des événements ; il parut au Salon de 1831 [3]. Il est bien supérieur à *la Prise de l'Hôtel de Ville*, par Beaume et Mozin, et au *Pont d'Arcole*, par Bourgeois, ses voisins, si corrects et si pauvres !

Plutôt que cette imagerie glaciale, regardons la vivante esquisse d'Eugène Devéria, avec laquelle nous retrouvons l'histoire de l'avènement de Louis-Philippe, et qui représente *le Roi des Français prêtant serment*

1. Éd. Biré, t. V, p. 343. Notons que Vernet a donné au prince un cheval bai.

2. Sur Lordon, voir plus loin la note de la page 67.

3. Le tableau de Lordon n'est pas une commande royale. Il n'est entré au musée qu'en 1890. Il fut payé 1.000 francs. Nous devons ce renseignement, ainsi que beaucoup d'autres, à M. G. Brière, qui a mis à notre disposition toute son obligeante érudition.

devant les Chambres (*9 août*). C'est une étude pour une vaste composition que ses dimensions interdisent d'exposer dans l'attique du midi. Sans connaître celle-ci, on peut être certain que la petite toile a plus de prix que la grande : il serait bien surprenant que Devéria n'eût pas affaibli en les répétant les riches harmonies qui font de cette scène officielle un plaisir pour les yeux. Nous reproduisons cette jolie peinture : mais la photographie



EUGÈNE DEVÉRIA.
LOUIS-PHILIPPE PRÊTE SERMENT DEVANT LES CHAMBRES (9 AOUT 1830).

ne saurait rendre les beaux rouges des loges, où, entre des rideaux orangés, brillent les robes claires et les épaules nues des femmes, non plus que les noirs luisants et chauds des habits, parmi lesquels les uniformes et les livrées disposent des taches variées[1].

Ces qualités pittoresques et sensuelles, on ne les trouvera pas aux deux toiles où Heim, dans un salon du Palais-Royal, a réuni autour de

1. Le grand tableau (largeur : 9m40 ; hauteur : [illegible]) a été jadis placé dans la salle de 1830 ou [illegible] de la Galerie des Batailles. Commandé pour Versailles, il fut payé 10.000 francs [illegible]. L'esquisse fut payée 1.000 francs en 1831.

la famille d'Orléans les députés, puis les pairs de France, pour perpétuer le souvenir de l'adresse au roi lue par les Chambres, après la prestation de serment [1]. Heim peignait médiocrement. Il n'avait pas non plus un œil bien sensible à la qualité de la lumière, et l'on peut tenir pour très artificiel l'éclairage de son salon, tant au jour qu'aux bougies. Les deux tableaux n'en sont pas moins intéressants. Ils valent par la vivacité des physionomies et la justesse des mouvements. On connaît au Louvre les crayons que Heim fit d'après des personnages de la Restauration, pour des compositions analogues à celles-ci; la froideur de l'exécution enlève aux peintures l'aspect spirituel et spontané des dessins, mais qu'il y a encore de vérité dans ces petites figures, dont chacune est surprise dans son costume, son attitude et son expression! Ce sont d'excellents documents.

Nous aurons l'occasion de revenir à Heim, à propos d'une toile que nous rencontrerons plus loin, et qui est sans doute un de ses meilleurs ouvrages. Nous voudrions parler maintenant, et avant de poursuivre l'histoire du règne, de cette famille royale, dont on peut voir, dans les deux peintures précédentes, le groupe charmant et bigarré. Toute une suite de portraits en pied nous la font connaître. A vrai dire, si l'on excepte le portrait du duc d'Orléans, ils montrent l'aspect physique de ces princes et de ces princesses, bien plutôt qu'ils ne font entrevoir leur physionomie morale.

II

Il y a des portraits, ceux de Rembrandt, par exemple, ou ceux de Holbein, où le modèle intéresse surtout à cause du peintre. Chez Winterhalter, c'est le modèle qui attache, avant et, si l'on peut dire, malgré le peintre. L'art de Winterhalter, portraitiste attitré de la cour, est extrêmement monotone. Il se donne parfois des airs de liberté, mais c'est une fausse liberté, régie, en fait, par des formules fort étroites et fort pauvres [2].

1. Commandées pour Versailles. Payées chacune 10.000 francs, la première en 1832, la seconde en 1835.

2. Il ne faut pas oublier, pour être équitable, que beaucoup de ces portraits ne sont que des répliques où le peintre n'a mis que la dernière main. Les originaux, qu'on reconnaît habituellement à ce qu'ils portent la signature de Winterhalter, sont un peu moins mal peints. Winterhalter, né en 1805 dans la Forêt Noire, est mort en 1873, à Francfort-sur-le-Mein.

L'arrangement de ses tableaux est banal, et ses fonds ressemblent à ceux d'un atelier de photographe : colonnes à guirlandes, draperies, jets d'eau,



LOUIS HERSENT.
MARIE-AMÉLIE, AVEC LES DUCS D'AUMALE ET DE MONTPENSIER (1835).

lointains dégradés, châteaux de carton. La lumière est indigente et froide. La couleur, assez vulgaire, s'asservit au choix du couturier. Et cependant,

il n'est pas possible de mépriser ces œuvres; elles sont précieuses à plus d'un titre. Winterhalter aime les jolies femmes et les jolies robes; il ne se préoccupe pas du mystère d'un regard, ni de l'inquiétude que révèle la forme d'une bouche, mais il a l'adresse, pour plaire, de suivre le goût du jour. Aux filles et aux brus de Louis-Philippe il donne, indistinctement, un cou de cygne et une flexibilité de liane, de même qu'il donnera à toutes les beautés de la cour de Compiègne les épaules lentement arrondies de l'Impératrice. Il idéalise les visages comme un illustrateur de keepsake, et avantage les toilettes comme un dessinateur de modes. Il a le sentiment du luxe, un luxe un peu « parvenu », mais qu'il marque et vante fidèlement; et l'on ne peut lui refuser une sorte de style, surtout lorsqu'on pense à ceux qui lui ont succédé dans la faveur du monde. De la sorte, ses portraits, sans grande valeur individuelle, permettent par leur ensemble d'imaginer de façon assez vivante la société de son temps. Peintre de cour, il est le peintre que cette cour mérite, et l'on peut dire qu'il est à Lawrence ce que le paterne Louis-Philippe est à l'élégant George IV.

On pense bien qu'il n'avait rien de ce qu'il fallait pour nous laisser un portrait vraiment expressif de Louis-Philippe. La tâche, sans doute, n'était pas facile, puisqu'en 1845, à propos d'une mauvaise effigie du roi par Henry Scheffer, Baudelaire écrivait : « Nous regrettons qu'il n'y ait pas en France un seul portrait du roi. » Assurément Baudelaire connaissait-il, pour la dédaigner, la peinture que Winterhalter signa en 1839, où Louis-Philippe a plus l'air d'un acteur maquillé en roi que du roi lui-même[1]. L'ancien duc d'Orléans, si séduisant dans sa jeunesse, avait, au moment où il posa devant Winterhalter, un visage accentué, intelligent et noble, dont on aurait pu tirer meilleur parti. Mme de Boigne raconte qu'un soir, à Versailles, — c'était en 1837, — il avait revêtu, par jeu, un costume préparé pour une représentation du *Misanthrope*. Sous le pourpoint de brocart, il ressemblait, paraît-il, d'une façon frappante à Louis XIV. Mais la perruque à boucles lui était moins habituelle que le toupet de M. Prud'homme, et cette vilaine coiffure a plus fait pour sa légende que la lippe et le nez bourboniens.

A défaut d'une royale image, on eût aimé quelque portrait sans apprêt qui nous l'aurait fait voir tel que le décrit Victor Hugo, « vêtu d'un

1. Le portrait du roi fut payé 3.000 francs.



habit marron, d'un pantalon noir ou de piqué blanc », portant un toupet « peu dissimulé », gai, affable, causeur, même un peu bavard, et cordial assez pour raconter son voyage d'Angleterre « avec force gestes et imitations de l'accent anglais et des pantomimes anglaises »[1]. Cet appareil familier eût parfaitement convenu au portrait du plus familial des princes : dans le fond on aurait aperçu, par exemple, ce château de Neuilly, que nous montre une médiocre toile de Sebron, guère moins bourgeois d'aspect que la demeure d'un notaire ou d'un banquier.

C'est à Neuilly, mieux qu'aux Tuileries, mieux qu'à Versailles, qu'on se représente le roi-citoyen, entre la reine et Madame Adélaïde, parmi ses nombreux enfants. La vie y était sans aucun apparat, simple et tranquille. Après le dîner, on se réunissait autour de la table ronde ; les princesses s'occupaient à des ouvrages d'aiguille, les princes causaient et plaisantaient avec les visiteurs. Puis, plus avant dans la soirée, Louis-Philippe demeurait quelques instants avec la reine, mais plus longtemps avec Madame Adélaïde.

On a placé, dans les galeries de Versailles, le portrait du roi entre les portraits de ces deux princesses. Ce sont ceux où Winterhalter a mis le plus de caractère et d'individualité[2]. Le peintre a bien su décrire l'aspect digne et un peu morose de Marie-Amélie. Les mains, posées sur une robe de velours bleu sombre toute couverte de volants de dentelle à lourdes palmettes, sont osseuses et fines ; le visage est noble et las ; mais le regard, sous les paupières délicates, n'est pas très avenant. La reine des Français était triste et vertueuse : ses familiers vantent ses hautes qualités de cœur ; l'extrême réserve de ses manières n'empêchait pas toujours que, malgré elle, son émotion ne s'exprimât. Aussi bien sa froideur était-elle peut-être apprise ; le duc d'Aumale disait un jour à Victor Hugo : « Vous ne le croiriez pas, ma mère, si grave, si froide, si réservée, tant qu'elle parle français, si par hasard elle parle napolitain, elle se met à gesticuler comme Polichinelle[3] ». Ne regrettons pas que Winterhalter n'ait point su deviner Polichinelle ; mais n'aurait-il pas pu distinguer

1. *Choses vues*, t. II, p. 83.

2. Le portrait de Madame Adélaïde est signé et daté de 1842. Celui de Marie-Amélie est de la même année. Ils furent payés chacun 4.000 francs.

3. *Choses vues*, t. II, p. 121. Marie-Amélie était fille de Ferdinand, roi des Deux-Siciles, et de Marie-Caroline d'Autriche. Née en 1788, elle épousa Louis-Philippe en 1809.

mieux, dans les yeux de la reine, ce qui faisait dire à Louis-Philippe : « Elle est mon ange gardien » ?

De Madame Adélaïde, le roi aurait pu dire, selon Hugo, qu'elle était son « esprit gardien ». « Elle avait pour égoïsme le *moi* de Louis-Philippe »[1]. Winterhalter nous aide davantage à découvrir les qualités qui firent d'elle, pour son frère, un ministre intime, un permanent conseil. Son portrait montre un visage malicieux et doux, au regard affectueux, à la bouche indulgente. La peinture est plus large, la couleur plus agréable qu'ailleurs : une robe ardoise à volants de dentelle noire et un châle jaune bordé de vert, qui fait des plis en retombant sur le fauteuil d'acajou auquel est accoudée la princesse. On pourrait aimer cette toile si sa voisine ne nous distrayait rapidement : elle représente le duc d'Orléans, et elle est d'Ingres.

Reproduit ici et célèbre par des répliques qui n'en diffèrent que peu, nous ne dirons rien de la disposition de ce tableau, nous bornant à signaler la bizarre et mystérieuse lumière, l'accord singulier, presque dissonant du pantalon garance avec les pourpres violacés de la tenture et des rideaux, et la beauté d'exécution de certains détails : la main droite, par exemple, avec ses molles ombres, qu'on dirait d'un Vermeer exsangue, ou l'étonnant bras gauche dont la courbe est d'un style si volontaire. Que dire du modèle lui-même, dont, avant même sa mort tragique et prématurée, les Françaises avaient fait un héros qui séduit et qui touche ? Les partisans de la dynastie nouvelle espéraient tout de ce prince auquel il ne manquait rien pour faire un roi populaire. Aujourd'hui encore, il reste par sa beauté, par sa svelte élégance, comme un Byron, comme un Musset, le type du « beau jeune homme » de l'époque romantique, une sorte de prince Charmant, devant lequel, de 1830 à 1842, bien des femmes ont rêvé[2].

La toile de Versailles est une réplique, la seule en pied, exécutée par Ingres en 1844, du portrait à mi-corps peint d'après nature en avril 1842[3]. C'est au sujet de ce portrait qu'Amaury Duval rapporte une

1. *Choses vues*, t. I, p. 241.

2. Ferdinand, duc de Chartres, puis, à partir de 1830, duc d'Orléans, né à Palerme en 1810, fut tué à Neuilly, dans un accident de voiture, le 13 juillet 1842.

3. Ce dernier portrait appartient encore à la famille d'Orléans. On connaît deux autres répliques à mi-corps, datées de 1843 : l'une avec un fond de parc, à Perpignan ; l'autre, à Versailles, en magasin. Le grand portrait en pied est signé : *Ingres pinxit 1844.* Il fut payé 10.000 francs. Les trois répliques furent commandées après la mort du duc.

anecdote amusante et qui illustre bien la légendaire « probité artistique » de « Monsieur » Ingres. « Au moment de faire le portrait du duc d'Or-



F. Winterhalter.
Françoise d'Alcantara, princesse de Joinville (184[illegible])

léans, il [Ingres] insista pour que son costume de général fût sans broderie aucune, et fit bien rire le prince en lui demandant si même on ne pourrait pas remplacer les boutons de métal par des boutons en étoffe. « Pour

» cela, monsieur Ingres, c'est absolument impossible », répondit le duc d'Orléans, qui fit plus tard des gorges chaudes de cette ignorance en matière d'uniforme [1]. »

Il est bien regrettable que, de toute la famille royale, le seul duc d'Orléans ait posé devant Ingres ; les autres enfants de Louis-Philippe et certaines de ses brus étaient tout à fait dignes de laisser de moins conventionnels portraits que ceux de Winterhalter. Les cinq jeunes hommes qui caracolent autour du roi dans le célèbre tableau d'Horace Vernet [2] ont la souplesse et la noblesse que confère la race. Le duc de Nemours est le seul à qui l'on pourrait refuser cette grâce aisée [3] : il avait « l'air froid » de la reine, il était gauche et timide. On l'appelait aux Tuileries : « ce pauvre Nemours ». Lui-même, dit Mme de Boigne, se croyait né sous une fâcheuse étoile. D'après son portrait, en lieutenant-général, c'était un homme de taille moyenne, avec une longue figure un peu pincée, raide dans son uniforme comme un soldat sous les armes. Son frère Joinville était bien différent [4] : un doux visage sentimental, encadré d'une belle barbe brune ; les yeux bleus ont le regard mélancolique et « intérieur » des marins et des sourds, — le prince était dur d'oreille. « M. de Joinville, dit Victor Hugo, était d'un naturel fantasque, tantôt joyeux à la folie, tantôt sombre jusqu'à l'hypocondrie » [5]. Parfois, il remplissait le palais de ses éclatantes plaisanteries, ouvrant les robinets, coupant les cordons de sonnette, ou tournant impitoyablement la manivelle d'un orgue de Barbarie qu'il traînait à travers les salons. Aux bals de famille, il dansait en costume de « chicard » et faisait mille farces. Il avait de la fantaisie et de l'ardeur. Aumale et Montpensier étaient moins expansifs, quoiqu'ils fussent, nous dit-on, de charmants jeunes gens « pleins de cette aisance qui se communique ». Le premier ressemble un peu à Nemours, avec un regard plus engageant ; au second,

1. Amaury Duval, *l'Atelier d'Ingres*, p. 38-39.

2. *Le roi et ses fils sortant du château de Versailles le jour de l'inauguration du musée* (1837), exposé dans la salle des guerres d'Algérie. De tous les tableaux commandés pour illustrer l'histoire civile du règne de Louis-Philippe, c'est celui qui fut payé le plus cher : 25.000 francs.

3. Louis, duc de Nemours, né à Neuilly en 1814, mort en 1896. Son portrait par Winterhalter est daté de 1843. Il fut payé 4.000 francs. C'était le prix habituel d'un portrait original en pied avec une seule figure. Sauf indication contraire, tous les portraits dont il sera question plus loin ont été payés 4.000 francs. Les répliques étaient ordinairement payées de 1.200 à 2.000 francs.

4. François, prince de Joinville, né à Neuilly en 1818, mort en 1890. Le portrait de Winterhalter date de 1843.

5. *Choses vues*, t. II, p. 119.



EUGÈNE LAMI — L'ATTENTAT DE FIESCHI (FRAGMENT)

Musée de Versailles

Winterhalter a donné un visage triangulaire sous une chevelure embroussaillée : ce portrait, d'ailleurs, est estimable et d'un assez ferme dessin[1]. Il y a dans la même salle une autre toile où l'on voit les deux frères : ils sont encore enfants et leur mère les accompagne. Nous reproduisons cette œuvre d'Hersent qui « date » d'une façon bien amusante[2]. Marie-Amélie, « grande, maigre, et le teint rouge »[3], y porte avec gravité un costume des plus comiques : robe rouge et noire, chapeau à plumes blanches perché sur un toupet frisé, le tout inspiré du moyen âge, tel que le concevait hardiment le goût romantique.

Ce tableau est de 1835[4]. Les modes, si l'on en croit le portrait de la princesse Marie, étaient plus sages en 1838[5]. On sent que l'artiste a pris plaisir à peindre cette robe de soie gris pâle, discrète, dont la couleur sied bien au visage allongé et lisse qu'animent deux yeux bruns intelligents. Ce que les mémoires nous racontent d'elle rend cette princesse bien attachante. Il faut renoncer à retracer ici cette existence mélancolique, faite d'abord de déceptions silencieuses, puis d'une résignation qui feignait le bonheur. Mme de Boigne, qui presque toujours conte si légèrement, n'a pu parler sans émotion de la princesse Marie. Tout le portrait serait à citer, tant il est nuancé, touchant et vrai. C'était une âme rêveuse et inquiète. Avide d'inspirer un sentiment exclusif, après quelques élans, qui, mal accueillis, la firent se replier plus étroitement sur elle-même, elle épousa Alexandre de Wurtemberg. Deux ans après, elle mourut de la poitrine à Pise, âgée de vingt-cinq ans. Elle laissait quelques sculptures agréables et le souvenir d'un être mystérieux que meurtrissait un cœur toujours mal contenté.

Cette fièvre que masque l'orgueil, on ne la trouvera ni chez la sœur cadette de Marie, cette Clémentine que Mme de Boigne jugeait « une prin-

1. Henri, duc d'Aumale, né en 1822, mort en 1897; le portrait est de 1843. Antoine, duc de Montpensier, né en 1824, mort en 1890; son portrait en officier d'artillerie est daté de 1844.

2. Louis Hersent (Paris, 1777-1860), élève de Regnault, second prix de Rome. Académicien en 1823, professeur à l'École. Sa femme, née Mauduit, était également peintre d'histoire (1784-1862).

3. *Mémoires de Mme de Boigne*, t. I, p. 429.

4. Commandé pour Eu en 1833. Payé 7.000 francs.

5. Le portrait de la princesse Marie, duchesse Alexandre de Wurtemberg, par Winterhalter, fut payé 3.000 francs en 1840. Elle y est représentée avec son fils Philippe. C'est une réplique d'une toile exécutée avant la mort de la princesse (2 janvier 1839) : le prix d'un portrait original à deux figures était ordinairement de 6.000 francs. Nous n'avons pas trouvé trace de cet original sur les registres du Louvre ; sans doute fut-il peint pour le duc Alexandre.

cesse accomplie »[1], ni chez l'aînée, celle qu'on nommait « la bonne Louise » ; toute l'histoire de celle-ci tient dans cette épithète. « Elle était fraiche, dit Mme de Boigne, couleur de rose et blanc, avec une profusion de cheveux blonds. » Ajoutons, d'après Winterhalter, qu'elle portait en 1841 une affreuse robe de velours rouge et qu'elle avait les jambes courtes[2]. Elle épousa le roi des Belges, dont on peut voir sur une toile voisine le maintien raide et compassé ; la chronique assure qu'il était fort sévère sur l'étiquette : on le croit volontiers[3].

Des cinq brus du roi, les duchesses d'Orléans, de Nemours et d'Aumale n'ont rien qui nous retienne longtemps. La première porte avec grâce une tête ronde sur un cou noblement arqué. C'était, comme sa belle-sœur Nemours, une Allemande dont les yeux marron n'étaient pas bien expressifs[4]. Quant à la duchesse d'Aumale, elle avait la peau très blanche, les cheveux très blonds, les yeux très bleus ; « elle était fort petite, parlait peu et n'avait aucune représentation[5] ». Elle ne ressemblait pas du tout à la délicieuse princesse de Joinville, dont la beauté créole semble avoir, pour une fois, presque ému le placide Winterhalter. On trouvera ici l'image de cette précieuse princesse, si menue, si fragile, au long cou flexible, et dont on devine le teint mat sous la poudre des joues. La robe de satin recouverte de blondes lui donne « le charme inattendu d'un bijou rose et noir ». Peinture médiocre sans doute, mais que l'imagination enrichit et complète, grâce à la souplesse de ce corps d'enfant, grâce à cette pesante rose qui, près du bandeau lisse, cache l'oreille imperceptible[6]. Françoise d'Alcantara fut épousée par amour. Le prince la vit au Brésil, où il fit

1. La princesse Clémentine (1817-1907) épousa, en 1843, Auguste de Saxe-Cobourg-Gotha, cousin germain de la reine Victoria, du prince consort et de la duchesse de Nemours. Son portrait par Winterhalter est de 1838. Winterhalter fit aussi le portrait de son mari, en 1845.

2. La princesse Louise, né à Palerme en 1812, mourut à Ostende en 1850.

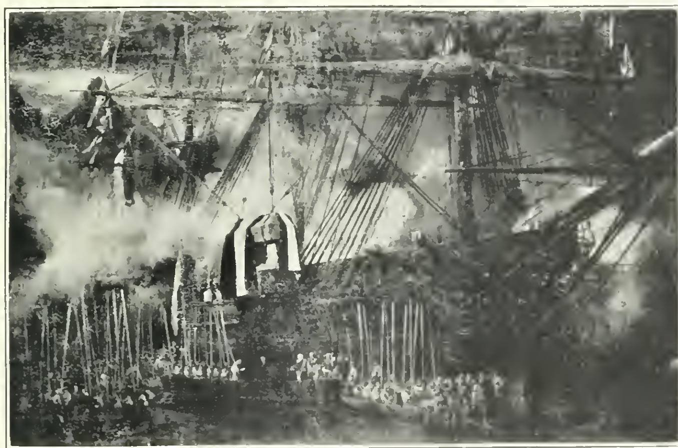
3. Léopold Ier (1790-1865), roi des Belges en 1831, était veuf de la princesse Charlotte, fille et héritière de George IV. Il était le frère du duc régnant de Saxe-Cobourg-Gotha, Ernest Ier, et de la duchesse de Kent, mère de la reine Victoria. Il épousa la princesse Louise en 1832.

4. Hélène de Mecklembourg-Schwerin (1824-1858) épousa le duc d'Orléans en 1837. Le portrait de Winterhalter qui la représente avec son fils, le comte de Paris, date de 1839. Payé 6.000 fr. La duchesse de Nemours (1822-1857) était née Victoire de Saxe-Cobourg-Saalfeld ; elle était la nièce d'Ernest Ier et de Léopold Ier ; elle épousa le duc de Nemours en 1860. Son portrait est de 1840.

5. Mme de Boigne, IV, 342. — Marie-Caroline (1822-1869), fille du prince de Salerne et de l'archiduchesse Marie, fille de François Ier d'Autriche, épousa le duc d'Aumale en 1844. Le portrait de Winterhalter est de 1845.

6. Le portrait original date de 1843. La toile de Versailles n'est ni signée, ni datée. Françoise d'Alcantara (1824-1898), fille de Dom Pedro Ier, empereur du Brésil, épousa le prince de Joinville en 1843.

escale, imposa sur-le-champ aux siens le mariage, et tous deux débarquèrent à Brest impromptu, alors qu'on les croyait encore à Rio de Janeiro. Venue des tropiques, la princesse de Joinville trouva les Tuileries bien froides, et habituée à des verdures constantes, devant la mort des feuilles, elle crut d'abord à la mort des arbres. Toutes les joies du prince de Joinville étaient les siennes, les petites comme les grandes : on la vit fort gaie,



EUGÈNE ISABEY.
TRANSBORDEMENT DES RESTES DE NAPOLÉON A BORD DE LA « BELLE-POULE », A SAINTE-HÉLÈNE, LE 15 OCTOBRE 1840.

comme lui, à des bals costumés, et Louis-Philippe disait d'elle en la regardant danser : « Comme Chicarde s'amuse ! »

Sa belle-sœur Montpensier était aussi de sang méridional. Winterhalter a respecté son pur costume espagnol : robe noire à volants, courte et découvrant des bas roses, mantille posée sur un haut peigne d'écaille, avec une fleur au chignon[1]. Elle avait un teint d'ambre, les paupières lourdes, et elle perdit bien vite sa sveltesse si l'on en croit un second

1. Louise de Bourbon (1832-1897), fille de Ferdinand VII, sœur et héritière d'Isabelle II d'Espagne, épousa le duc de Montpensier en octobre 1846, en même temps qu'Isabelle épousait Don François d'Assise. Ce furent ces « mariages espagnols » qui causèrent la rupture de « l'entente cordiale ». Le portrait de Winterhalter fut commandé pour Eu, en 1846.

portrait d'elle, que Winterhalter fit sans doute quelques années plus tard, où elle a toujours son beau visage coloré, mais où, vêtue comme les élégantes qui ornent les boîtes de cigares, elle a déjà la massive tournure des Espagnoles de trente ans.

Le lecteur trouvera peut-être que nous nous sommes un peu longuement arrêtés à ces portraits dont le mérite pictural est, en somme, assez mince. Mais n'y a-t-il pas autre chose encore dans un tableau que la valeur propre de la peinture ? Ne vaut-il pas aussi par ce qu'il représente et par ce qu'il suggère ? Et tout cela n'est-il pas du domaine de l'art ? « La peinture, dit Albert Dürer, a aussi pour but de conserver les traits des hommes après leur mort. » On ne saurait passer entre les regards croisés de tous ces visages sans que s'éveillent l'intérêt, la curiosité, une curiosité déjà émue. Il fallait animer un peu ces froids portraits et laisser entrevoir tout ce qu'une aussi nombreuse famille peut offrir de belles variétés psychologiques; on trouverait dans la vingtaine de personnes qui la composent les vingt types d'un roman favorisé, tant elles sont riches de dons et d'aspirations, tant chacune d'elles attache, soit par sa noblesse, soit par son esprit, soit par son mystère.

III

Quittant les individus pour suivre, par l'illustration des faits, l'histoire du règne, nous passons sans regret du monotone Winterhalter au spirituel Eugène Lami[1].

Le 28 juillet 1835, pendant une revue de la garde nationale, sur le boulevard du Temple, d'une fenêtre du n° 50, en face du *Jardin turc*, l'aventurier corse Fieschi fit jouer une machine infernale au moment du passage du roi. Louis-Philippe ne fut pas atteint, mais une quarantaine de personnes furent tuées ou blessées. Eugène Lami relate cet événement dans un tableau long comme une frise et haut comme une grande miniature[2]. La toile a bien des raisons d'être précieuse; l'exacte description qu'elle donne des maisons du boulevard, le récit, pour ainsi dire topographique, qu'elle fait de l'attentat, lui donnent un intérêt documen-

1. Eugène Lami, né à Paris en 1800, mort en 1890.

2. Nous n'avons pas trouvé trace, sur les registres du Louvre, de la commande de cette toile. Nous n'avons pu savoir quand elle est entrée à Versailles.



L. GRANET.

LOUIS-PHILIPPE REMET LA BARRETTE AU CARDINAL DE CHEVERUS DANS LA CHAPELLE DES TUILERIES (23 MARS 1836)

(Musée de Versailles.)

taire; mais elle vaut surtout par le talent même d'un peintre capricieux et adroit, conteur en images, dont la peinture ne sent jamais l'effort, et qui peint, dirait-on, comme un badaud regarde et flâne, pour son amusement improvisé. Cette longue petite toile mérite qu'on la regarde dans le détail. On y voit, de gauche à droite, naître et croître la surprise, la peur, puis l'affolement, où le bruit et l'effet de l'explosion portent, jettent et précipitent un public endimanché, mi-populaire, mi-bourgeois. Ce genre de document n'existe plus guère aujourd'hui que la photographie et le cinématographe sont le plus fidèle journal iconographique. Mais il y a moins de vie et peut-être moins de vérité dans la photographie que dans tel de ces petits chefs-d'œuvre qui, de Saint-Aubin à Lami et de Boilly à Constantin Guys, nous rendent, outre le spectacle même, le sentiment qui s'en dégage. La façon preste et comme négligente dont Lami exprime le mouvement d'un corps est un ravissement. Le détail que nous donnons, où des femmes fuient en bouleversant des chaises, indique bien la qualité de cet art sans emphase, dont le style est fait de naturel et devant lequel, parfois, à cause d'on ne sait quel sentiment presque émouvant de la grâce féminine, on pense aux personnages de Watteau.

Un autre tableau fut commandé par le roi pour commémorer l'attentat de Fieschi. Granet reçut l'ordre de peindre *les Funérailles des victimes*, célébrées solennellement aux Invalides. Son œuvre, de grandes dimensions, n'a pu, pour des raisons matérielles, être exposée dans l'attique du midi [1]. Mais une autre peinture, qui se rapproche de la première par la date, est là pour le représenter. Fort heureusement, car Granet est avec Lami et Isabey, quoique d'autre manière, le plus « peintre » des peintres officiels de Louis-Philippe. Qui a vu la salle du musée d'Aix-en-Provence sait qu'il fut, de ceux qu'envoûta Rome, l'un des plus sincères et des plus originaux [2]. Il affectionnait les intérieurs des couvents et des églises, les cloîtres à arceaux, les corridors nus. Il goûta de l'Italie, non cette poésie qui, chez un Poussin ou un Claude, s'élève jusqu'au lyrisme mythologique, mais la poésie familière et directe, qui naît de la seule beauté d'un ciel pur, baignant

1. Commandé en 1838, le tableau fut livré en 1839; il mesure 2m70 de large sur 1m35 de haut. Il fut payé 12.000 francs.

2. Granet (Aix, 1775-1849) entra, grâce à M. de Forbin, dans l'atelier de David; il partit pour l'Italie en 1802, et ne revint en France qu'en 1819. Il fut conservateur des musées royaux (1826) et membre de l'Institut (1830). Il retourna plusieurs fois à Rome. En 1848, il se retira dans sa ville natale.

et envahissant des architectures privilégiées. Il faut le rapprocher, pour cela, du Corot des débuts, qu'il ne vaut pas, certes, mais qu'il annonce presque par la délicatesse de ses lumières, parfois dorées, sombres le plus souvent, toujours d'une exactitude discrète, modeste, et, si l'on peut dire, confidentielle. Ses compositions historiques recherchent « l'effet » sans grand bonheur : on peut en juger dans les salles des croisades. Mais le tableau exposé ici est un tableau pris sur nature. Il représente *la Remise de la barrette au cardinal de Cheverus*, dans la chapelle des Tuileries, le 10 mars 1836[1]. C'était pour Granet un sujet rêvé. Notre gravure montre comment il l'a traité. La lumière y est un peu froide, intime cependant et vraie ; et les quelques taches de couleur cramoisie aux fenêtres et près de l'autel, prennent au milieu des gris une valeur singulièrement expressive. Le sentiment est presque hollandais : on pense à un Emmanuel de Witte qui aurait assez vécu pour connaître Ingres.

Ce tableau, où la mise en scène est timide et n'ajoute rien à la poésie fournie par le réel, fait contraste avec la toile presque voisine, dans laquelle Isabey a eu l'occasion de traiter un très beau sujet. C'est *le Transbordement des restes de Napoléon à Sainte-Hélène, le 15 octobre 1840*. On sait que « le retour des cendres » fut une des grandes pensées de la monarchie de Juillet, pensée malheureuse d'ailleurs pour la dynastie qu'elle contribua sans doute à ébranler. Plusieurs peintres furent appelés à retracer les épisodes de cette rentrée triomphale ; Isabey seul paraît avoir égalé son motif[2]. L'effet est dramatique sans être théâtral : une sorte d'héroïsme funèbre. Elle a quelque chose de tragique, cette ombre longue et profonde que laisse tomber sur le flanc du navire le cercueil formidable, drapé de noir et traversé d'une croix blanche. Le tableau le plus émouvant du règne de Louis-Philippe n'est-il pas celui où figure Napoléon ?

JEAN-LOUIS VAUDOYER ET PAUL ALFASSA

(A suivre.)

1. Commandé en 1837 pour les Tuileries. Payé 5 000 francs. Un autre tableau de Granet lui sert de pendant, *le Baptême du duc de Chartres aux Tuileries, le 14 novembre 1840* (commandé en 1840 et payé le même prix). La scène, cette fois, est aux lumières ; la peinture en est rousse et heurtée : l'éclairage des lampes réussissait moins bien à Granet que celui du jour.

2. Le tableau d'Isabey, commandé pour Versailles, fut payé 8.000 francs en 1842. La peinture a malheureusement beaucoup souffert. Eugène Isabey, fils de Jean-Baptiste, le célèbre miniaturiste, né à Paris en 1804, est mort à Lagny en 1886.



CHARLET A L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE

L'ENSEIGNEMENT du dessin a été organisé à l'École polytechnique dès la fondation. Il a été donné d'une manière différente, aux diverses époques, par des professeurs qui ont suivi chacun leur méthode en s'efforçant de tenir compte à la fois du degré de préparation des candidats avant l'admission et du temps qu'il était possible de consacrer à cette partie de l'instruction pendant la durée des études. Dans le principe, on avait songé à l'organiser sur le modèle de celui que recevaient les élèves de l'ancienne Académie ; mais on ne tarda pas à le restreindre aux exercices qu'on jugeait indispensables pour faire acquérir aux ingénieurs et aux officiers « la justesse de l'œil et la sûreté de la main ». Les polytechniciens furent mis alors à copier des têtes, des parties de figures et des figures entières, d'après des estampes. Ce mode d'enseignement, dont tout le monde reconnut la profonde nullité, dura jusqu'en 1839. A ce moment, Charlet fut nommé professeur et apporta une méthode nouvelle. Sa réputation était grande, son talent incontesté. Il eut un succès considérable et son influence persista longtemps. Nous voudrions essayer de retracer son rôle.

Au début de l'année 1838, les maîtres placés à la tête de l'enseignement du dessin étaient Steuben et Couder. Choisis parmi les peintres les plus en vue, mais tout entiers à de grands travaux pour les galeries de Versailles, ils n'exerçaient guère qu'une fonction purement décorative. Leurs adjoints, Joseph Lemire[1] et Lordon[2], tous les deux

1. Lemire (Joseph), né à Lunéville en 1774, nommé maître de dessin, ainsi que son frère Antoine, lors de la fondation de l'École en 1794, s'était retiré au bout d'une année, puis il avait été rappelé en 1801 pour remplacer Bosio. C'était un représentant de l'école académique dans son plus grand éclectisme. Il inaugura le système d'enseignement consistant à copier des têtes d'études et des académies qui fut continué par Lebarbier et par Julien jusqu'au milieu du XIXe siècle.

2. Lordon (Pierre-Jérôme), né à la Guadeloupe en 1780, était un polytechnicien de la première promotion (1794). Sorti dans le corps des ingénieurs géographes, il n'avait pas tardé à quitter le métier

sexagénaires, se bornaient à peu près à faire la faction derrière les élèves. Ceux-ci passaient leur temps à copier nonchalamment quelques académies subdivisées d'après le canon des Grecs et quelques paysages, ou bien, suivant le mot qu'allait prononcer Charlet, « ils dormaient à l'ombre et sous la protection d'Agamemnon, d'Ajax et de Patrocle ». Loin d'acquérir de l'habileté, ils oubliaient le peu de dessin qu'ils avaient appris dans les collèges. Les conseils de l'École cherchaient le moyen de rendre à l'enseignement un peu de vie et d'y apporter de l'unité, quand la mort subite de Lordon vint leur fournir l'occasion de procéder à la réorganisation désirée.

Trois candidats, entre lesquels la lutte devait être très vive, s'étaient mis sur les rangs pour le remplacer : Alphonse Dulong, Jérôme-Marie Langlois et Charlet. Dulong, professeur de dessin à l'École des ponts et chaussées, fils du savant physicien Pierre Dulong, l'ami d'Arago, de Berzélius et de Humboldt, pensait avoir les voix des professeurs de l'École, où son père avait été directeur des études, et celles des académiciens qui avaient été ses collègues. Langlois, l'auteur de *Diane et Endymion*, qui, depuis son succès au Salon de 1819, ne faisait que copier les œuvres de son maître David dont il restait l'admirateur fanatique, comptait sur l'appui de l'Académie des Beaux-Arts. Charlet n'avait pour lui que son œuvre. Mais cette œuvre, par laquelle il s'était efforcé de retracer avec une note humoristique et familière tous les types, tous les caractères du soldat français, depuis le conscrit et le grenadier jusqu'au vieux grognard et à l'invalide, portait haut sa renommée. Par sa signification patriotique, par son caractère marqué d'opposition à la monarchie de Juillet, elle lui avait conquis la popularité. Deux mois auparavant, il s'était présenté à l'Académie, où la mort de Carle Vernet avait laissé une place vacante; il avait préparé sa candidature par l'envoi aux précédents Salons du *Passage du Rhin* et surtout de la *Retraite de Russie*, toile semée de détails poignants qu'il intitulait modestement *Épisode*, et dont Delacroix a écrit qu'elle était « un poème tout entier »; mais il avait échoué. Obligé par sa situation de fortune plus que modeste à rechercher l'emploi de maître de dessin qui se présentait, et ne voulant pas s'exposer à un nouvel échec, il fit cette fois toutes les démarches qui lui parurent propres à assurer sa nomination. Il attachait d'autant plus d'importance à cette nomination qu'il y voyait surtout la consécration de son talent. On a retrouvé récemment les lettres pressantes qu'il écrivit à l'un des membres du Conseil de l'École pour lui exposer ses titres, et à ses anciens camarades d'atelier pour leur demander leurs voix. Voici ces lettres dont le colonel Lacombe, son biographe et son ami, n'a pas eu connaissance [1]. La première est adressée au physicien Savary, qui l'avait accueilli avec le plus de bienveillance; elle présente cet intérêt qu'elle renferme un état véridique et complet des travaux et des services de Charlet :

Jeudi 2 août 1838.

Monsieur, vous m'avez accueilli d'une façon qui m'a ému, je ne vous le cache pas; aussi je crois devoir vous donner quelques détails sur mon compte, afin de vous mettre à même de donner quelques

militaire pour s'adonner à la peinture. Élève de Prudhon, il s'était fait remarquer aux Salons de 1806 et de 1808. Il avait obtenu sa première médaille au Salon de 1812, et il avait été nommé maître adjoint à l'École en 1828.

1. Nous devons la publication de ces trois lettres à l'obligeance de M. Paul Bonnefon, bibliothécaire à l'Arsenal, qui a bien voulu nous les communiquer.

renseignements à Messieurs les membres du Conseil de l'École polytechnique lorsqu'arrivera la formation de la liste de candidatures pour la place de maître de dessin. Aussi je viens me confier à vous, non pas pour vous engager à rien en ma faveur, mais pour vous mettre à même de concourir à l'œuvre de justice. Arrière la faveur et le privilège! La capacité avant tout. Bonne justice, sévère justice et je baisse mon épée devant celui qui sortira de l'urne.

Je suis élève du célèbre Gros; j'ai fait sous sa discipline les études sévères et suivies, bases de toutes choses. J'aurais pu faire de vilains Grecs et de tristes Romains, comme tant d'autres, je préférai prendre mes modèles au milieu de nous. Je fis bon nombre de dessins lithographiés (800), de scènes des camps et du peuple, toujours au profit de la philosophie et de la morale. J'abordai ensuite l'aquarelle, où j'obtins de grands succès, si j'en juge par le prix où sont mes dessins; je produisis grand nombre de dessins à la plume, à la pointe (mine de plomb), de sépias, etc. Je gravai même à l'eau-forte.



Portrait de Charlet par lui-même.

Dessin. — Collections de l'École polytechnique.

Enfin, je me mis en ligne pour la peinture historique moderne et débutai par un tableau de 12 pieds au Salon de 1836 (*Campagne de Russie*), pour lequel j'obtins la première médaille d'or; puis enfin, cette année, on me fit officier de la Légion d'honneur pour mon second tableau (de 12 pieds : *Passage du Rhin, 1797*), ou plutôt pour l'ensemble de ma carrière d'artiste (25 ans), car mon tableau, qui pouvait avoir quelques solides parties, ne valait pas cette récompense, à laquelle je ne puis ajouter de prix que parce qu'elle a reçu le baptême de l'opinion publique.

J'aime les jeunes gens, je me suis toujours vivement intéressé à eux; aussi j'ai eu le bonheur d'en produire quelques-uns et de les voir se distinguer.

Le brave et infortuné Leblanc, capitaine au 2ᵉ génie, mort à Constantine, était un de mes bons; il a beaucoup travaillé et laissé d'excellentes choses pour l'histoire des campagnes d'Afrique, des choses rapidement et énergiquement dessinées, puis deux bons tableaux et plusieurs grands dessins très remarquables. C'était un de mes fanatiques, il m'appelait son père. On ne se figure pas ce que c'est que la reconnaissance et son fanatisme dans les âmes qui n'ont point encore gâté leurs robes virginales au milieu de la corruption de ce monde du moment.

Je citerai parmi mes élèves distingués Raffet, qui a été reçu en loge et a fait les bons dessins des *Journées de la Révolution française*, puis le jeune Canon, dont les dessins sont très recherchés et qui vient d'obtenir une médaille d'or au dernier Salon pour un tableau d'histoire religieuse. Enfin, j'en ai encore quatre qui exposent et qui vendent leurs tableaux.

Ceci n'est pas indifférent à savoir, car combien d'hommes de talent ne possèdent que la dose

nécessaire pour produire, mais n'ont pas cette chaleur communicative, cette surabondance qui fait l'électricité dans les arts; il n'est pas indifférent, dis-je, de savoir si un homme de science ou d'art possède ce communicatif qui fait germer autour de lui. Et je pourrais citer plusieurs hommes de talent en peinture qui n'ont fait et ne feront que de mauvais professeurs. Pourquoi? Parce qu'ils ne voient que la difficulté et les misères des choses, et la jeunesse ne se groupe pas autour de ces oiseaux chagrins. La jeunesse ne se rallie qu'aux âmes chaudes et généreuses. Malheureusement ces âmes sont rares et s'usent vite.

De fautes d'orthographe en fautes de français, je m'aperçois que j'use beaucoup de papier et abuse du lecteur. Je finirai donc, Monsieur, en vous priant d'être persuadé, telle chose qui arrive, que je conserverai un bien agréable souvenir de mes visites chez vous et vous demanderai de ne pas oublier mon atelier, rue de l'Ouest, 32.

Votre tout dévoué serviteur,

CHARLET.

Deux autres lettres, adressées l'une à David d'Angers, l'autre à Paul Delaroche, sont curieuses par le tour ironique et fantaisiste que Charlet affectionnait avec ses camarades. Il disait à David d'Angers :

Le 8 août 1838.

Quoique tu me regardes comme le dernier des citoyens français, ou plutôt que tu ne me regardes plus, ce qui ne me regarde pas, attendu que je n'enregistre pas ces puérilités de la vie humaine, j'ose encore lever mon front d'esclave vers toi, parce que je sais que tu es bon dans le fond, et que j'ai toujours eu pour ton talent une haute estime... Voici ce qui m'amène. L'Institut va être appelé à ajouter un candidat de son choix à côté de celui proposé par l'École polytechnique... Une réflexion fort sage et fort juste peut être faite. Depuis nombre d'années le cours de dessin de l'École ne produit rien; les maîtres y viennent faire leurs factions, puis les élèves dorment dans le poste à l'ombre et sous la protection d'Agamemnon, d'Ajax et de Patrocle. M. Arago et quelques hommes supérieurs ont reconnu la profonde nullité de ce cours et voudraient lui redonner de la vie; ils ont pensé que j'étais leur homme; moi, je ne recule pas, je pense aussi pouvoir y rendre service, et cela avec désintéressement, car on a 1.500 francs de traitement... Tu me comprendras, j'en suis certain, car je crois être un peu dans ton sentiment comme art, et, quoique tu me regardes comme le plus abruti des esclaves, je suis certain que tu parleras en mon sens avec tes amis, si tu en as, car vois-tu, dans ce monde, les amis sont comme les fiacres, on ne les trouve que quand il fait beau...

Le lendemain, 9 août, il écrivait à Paul Delaroche :

Mon cher camarade,

Aller quêter des suffrages, des voix, est un trop pénible métier pour que je remette jamais mon malheureux nez en route à cet effet

Je ne te demande pas ta voix ; mais seulement je viens t'avertir que l'Académie des beaux-arts va être appelée à ajouter un nom à la liste des présentations pour le poste de professeur de dessin à l'École polytechnique. Du côté de l'École, un candidat inconnu, mais qui est fils de son père, de feu Dulong, exploite les larmes et l'ombre de son père et profite de l'émotion des vieux professeurs, membres du Conseil. Il est sûr de son affaire.

Je me suis mis sur les rangs ; mais *Langlois*, le vieux, le Nestor des artistes, fils de Déjanire et de « sans torts Chiron [1] », s'est jeté dans la balance et, comme il est des vôtres, je dois craindre d'être mis à la porte. Pourtant, quelques hommes solides de l'École me désirent parce que le cours de dessin est nul. Il leur faudrait, en dehors d'Ajax, un homme qui frappât le bonhomme dans sa glace et indiquât le paysage avec quelque habitude, qu'il eût aussi quelque habileté à laver et à leur indiquer un léger soupçon d'aquarelle, parce que ces jeunes gens, pour les trois quarts, sont dans le génie, l'artillerie et les états-majors de l'armée et auraient besoin de quelques notions de ce genre. On me regarde bien comme un homme propre à ce cours, mais tu sais ce que c'est que de vieux

1. En marge et at écrit au crayon Nessus.

mathématiciens, et puis, la mémoire d'un confrère ! Peut être y a-t-il un peu d'avidité de la part de *Langlois*, à peine arrivé à l'Institut, et peut-être aussi l'Académie sentira-t-elle qu'il y aurait quelque dignité pour elle à ne pas se jeter ainsi dans les postes de maîtres de dessin des écoles, ce qui irait peut-être un jour jusqu'aux pensionnats.

Vois, réfléchis et, si tu penses que je sois un spécialiste, dis-en quelques mots à l'Assemblée, si toutefois tu t'y trouves[1].

Mes amitiés.

CHARLET.

La lutte entre les concurrents fut très vive. L'Institut ne comprenait pas qu'on pût préférer à l'un de ses membres celui qu'il appelait un *faiseur de caricatures* et qu'on le plaçât à côté de Couder et de Steuben, destinés à l'Académie tous les deux. Enfin Charlet l'emporta. Il fut nommé maître de dessin le 29 décembre 1838 et il prit possession de ses fonctions le 1er janvier 1839. Avec lui, l'enseignement du dessin devait entrer dans une voie nouvelle.

Quelques jours après sa nomination, le ministre de la Guerre invita le Conseil de perfectionnement à lui adresser un rapport sur la réorganisation du cours dont il proposait de confier la direction à un seul professeur qui serait choisi parmi les chefs de l'École française et qui serait assisté de quatre adjoints[2]. Une commission fut aussitôt nommée pour étudier la question et pour arrêter le plan d'une organisation nouvelle : elle se composait d'Arago et de Laplace, délégués de l'Académie des sciences, de Coriolis, directeur des études, et de Léonce Reynaud, professeur d'architecture. Tous étaient admirateurs du talent de Charlet ; ils lui avaient donné leurs voix ; ils prirent plaisir à l'entendre encore exposer ses théories sur l'art du dessin. « A l'École, leur dit Charlet, l'Art ne doit prêter à la Science que juste ce qui est nécessaire pour sa route et ne la charge pas d'un bagage inutile ; il faut un professeur qui apprenne aux élèves à poser vigoureusement un homme sur ses pieds, à ne pas chercher les Grecs quand on leur demandera un Turc ; un homme qui traite avec quelque rapidité une figure, un bout de paysage ; qui, enfin, sans leur faire mépriser le père Laocoon, leur dise : C'est beau, mais faites ce qui remue autour de vous. » Et, approuvant ses théories, pleins de confiance en son énergie, en sa chaleur, en son désintéressement, ils furent d'avis qu'on le chargeât de diriger l'enseignement aussitôt que les circonstances le permettraient sans blesser les susceptibilités de ses collègues. La commission représenta au ministre qu'il n'était pas nécessaire d'avoir un grand peintre pour professeur, qu'on devait craindre plutôt que celui-ci ne dédaignât trop l'enseignement d'élèves assez faibles et qu'il n'y mît pas le zèle convenable. Elle conclut dans son rapport qu'il fallait réduire à un ou deux le nombre des maîtres, leur donner quatre adjoints pour que les dessins pussent être corrigés une fois par semaine, rendre annuelle la nomination de ces adjoints et augmenter leur traitement de façon qu'il ne fût pas inférieur à celui des professeurs de collèges. Ses vœux furent entendus. L'ordonnance du 10 novembre 1839 sanctionna toutes les propositions qu'elle avait formulées. Couder, qui venait d'être élu à l'Académie, se retira. Joseph Lemire, âgé de 64 ans, fit liquider sa pension de retraite. Steuben et Charlet

1. Cette lettre a été reproduite dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 3e série, t. XVI (année 1900).

2. Lettre ministérielle du 29 janvier 1839.

furent nommés professeurs avec le droit d'assister à tour de rôle aux séances du Conseil d'instruction.

Charlet avait alors quarante-cinq ans. Fils d'un soldat, il en avait l'esprit, l'âme, et, quoiqu'un peu courbé, il gardait encore une allure militaire. Il était plein de feu et d'ardeur. Du premier coup, il réussit. Ce qu'il se proposa, ce fut d'apprendre aux polytechniciens, qui doivent être ingénieurs ou militaires, un dessin rapide, sommaire, sacrifiant le détail à l'ensemble, approprié surtout à leurs carrières futures, et qui les mît « en état de rapporter des matériaux pour l'histoire militaire du pays ». Bien vite, il le débarrassa de toutes les superfluités, du pointillé, des hachures, de l'estompage, de tous les moyens puérils et maladroits, par lesquels on poursuivait avant lui la recherche de petits effets, il s'attacha à trouver ceux qui seraient les plus prompts et les plus simples pour diminuer la difficulté d'exécution, et pour augmenter la production en exerçant l'œil et le jugement. « Le dessin pointillé, les estompades perlées au coton et autres colifichets ne sont pas, disait-il, nourriture pour leur estomac. Je n'aime pas voir un ingénieur compromettre sa santé et perdre ses heures de soleil à polir, lécher et pointiller de charmants petits-riens dans l'album de la châtelaine. J'aimerais autant voir un éventail à l'Hercule Farnèse. » Il remplaça les modèles trop finis qu'on faisait copier jusqu'alors par des figures et des paysages, où le trait dominait et où les ombres étaient seulement indiquées par des masses, de manière qu'un élève pût arriver à copier quinze ou vingt dessins au lieu de cinq ou six dans ses cinquante séances de l'année. Il voulait faire acquérir à tous une sûreté de coup d'œil, une rapidité de main qui les mît à même de coucher vite sur le papier quelque scène entrevue sans s'embarrasser des accessoires superflus ni des détails encombrants. Le dessin à la plume lui parut le vrai moyen d'arriver à l'exécution de son programme, parce qu'il obligeait à faire vite et bien, en raison de la difficulté de corriger les traits. Dès 1839, il composa dans cette intention un recueil de dessins dégagé de tout ce qui est inutile ou difficile à saisir et dont l'exécution facile devait avoir pour conséquence une économie de temps et de moyens, « deux choses précieuses pour les élèves ». Cette suite de dessins, qu'il recommandait de ne point considérer comme choses d'art, comportait « des paysages faits à peu de frais, un bout de terrain légèrement massé, un fragment de rochers, quelques buissons, quelques arbres, où les morceaux de clair et d'ombre étaient indiqués par de simples lignes horizontales ou perpendiculaires et par quelques piqués noirs, en laissant de côté les finesses et les malices d'exécution qui ne prouvent rien et qui n'apprennent pas davantage ». Dans la causerie artistique servant de préface à ces études, il faisait ressortir tous les avantages que présentait sa méthode. « La plume, disait-il, c'est l'eau-forte large et vigoureuse, c'est un moyen simple et énergique d'exprimer une pensée, de rendre une forme et un aspect, excellent, fait pour l'officier, pour l'ingénieur qui doit saisir à tire-d'aile les principales lignes des objets, comme des monuments qui s'offrent à sa vue. » Ses conseils, pleins de bon sens, présentés toujours sous une forme humoristique ou malicieuse, furent immédiatement goûtés des élèves. Le genre de dessin qu'il préconisait fut bien vite préféré à tous les autres, à cause de la promptitude d'exécution et de l'aspect vigoureux obtenu par des moyens simples. Il eut la satisfaction de constater, au bout de peu de temps, qu'un plus grand nombre d'élèves parvenaient à une cer-

taine force, qu'ils produisaient de bons dessins dont quelques-uns même remarquables. Le succès de ses dessins à la plume, immédiatement adoptés, fut si grand, qu'ils servirent de modèles pendant plus de cinquante ans. « Les croquis de Charlet », écrit un polytechnicien, à qui on les donnait encore pour modèles après la guerre de 1870, « tout ce qu'on peut dire autour de cet art charmant se trouvait synthétisé dans ces quelques planches à la plume, composées spécialement pour l'École et estampillées de son cachet. C'était le prototype du dessin militaire, du dessin que doit savoir tout officier un peu complet, du dessin rapide tracé debout ou sur le pommeau de la selle pour accompagner en l'éclairant le lever topographique. Charlet avait mathé-



CHARLET. — MODÈLE DE DESSIN.

matisé le paysage en quelque sorte à l'usage des cervelles d'X et pour les besoins militaires[1]. »

Steuben, pendant ce temps-là, conservait dans sa division les anciennes habitudes et continuait à faire copier les vieux modèles à ses élèves, sans paraître remarquer les succès qu'obtenait son collègue. Arrivé presqu'au terme d'une carrière magnifiquement remplie, ayant conquis l'unanimité des suffrages, se devant à ses amitiés nombreuses, il ne venait plus à l'École qu'assez rarement. Ses deux adjoints, Alphonse Dulong[2] et Félix Danvin[3], corrigeaient les dessins. Paysagiste formé à l'atelier de Watelet, médaillé au Salon de 1835, celui-ci s'acquitta de ses fonctions avec un zèle digne des plus grands éloges, tout en envoyant au Salon de chaque année des vues

1. Extrait d'un article paru dans le *Figaro* en 1893, à l'occasion de l'exposition des œuvres de Charlet.

2. Dulong (Alphonse-Louis), né en 1811, mort en 18[illegible]7.

3. Danvin (Victor-Marie-Félix), né à Paris en 1812, mort le 13 février 18[illegible].

nombreuses de la Savoie, du Dauphiné, de l'Auvergne, de la Normandie, de la Suisse, de l'Italie, et de tous les pays où l'entraînait son goût des voyages. Artiste laborieux, plein de cœur, il donna ses leçons avec assiduité, sans s'inquiéter du délabrement de sa santé, jusqu'au jour où la mort l'emporta subitement en plein travail. Dulong se retira deux ans plus tard, à la fin de l'année 1844, son emploi ayant été supprimé par l'ordonnance royale qui réorganisa l'École, licenciée au mois d'août. Quand cette ordonnance parut, réduisant le personnel chargé de l'enseignement du dessin à un seul professeur, assisté de trois adjoints, Steuben, qui était depuis longtemps absent par congé, se décida à abandonner la France, sa patrie d'adoption. Cédant aux instances de la cour de Russie, il partit pour Saint-Pétersbourg, où de nombreuses commandes l'attendaient.

A partir du 1er janvier 1845, Charlet resta seul professeur, chargé de l'enseignement des deux divisions. Il était au comble de ses vœux : « Je professe ici comme un César », écrivait-il : « je fais le bonheur de l'élève par une philosophie encourageante, bienveillante et surtout éminemment française ». Il avait surveillé lui-même la réinstallation des salles de dessin, au premier étage du vieux bâtiment des théologiens de Navarre, dont le rez-de-chaussée avait servi de chapelle à l'École sous la Restauration. Il aimait à venir le soir, dans cette grande salle, aux longues et étroites fenêtres, entre les trumeaux desquelles on rangeait jadis les livres de théologie. Elle rappelait tant de souvenirs des temps du moyen âge ! Les maîtres adjoints, Canon et Lalaisse, ses deux élèves préférés, qui le regardaient comme un père, et leur collègue Montfort l'attendaient, recevaient ses conseils et le secondaient de tous leurs efforts. Jean-Louis Canon était surtout un dessinateur[1]. Fils d'un ouvrier doreur, il avait débuté fort jeune, au retour d'un voyage en Espagne. En 1838, il avait obtenu une médaille d'or au Salon pour un tableau d'histoire religieuse, et depuis il devait se confiner dans l'étude de petites scènes de genre, sans prétention, mais pleines d'esprit et de naturel. Hippolyte Lalaisse était mieux qu'un dessinateur excellent[2]. Doué d'un talent souple et varié, possédant des qualités d'observation remarquables que Géricault, son premier maître, avait immédiatement distinguées, il avait été d'abord graveur, puis aquafortiste, et il n'allait pas tarder à se signaler tour à tour comme paysagiste, animalier, peintre de genre, et, avant tout, comme peintre de sujets militaires et habile aquarelliste. Le troisième maître, Montfort[3], nommé en remplacement de Danvin, était l'ami d'Horace Vernet, qui l'a représenté deux fois dans ses tableaux popularisés par la gravure, *l'Atelier* et *la Barrière de Clichy*. Il s'était spécialisé dans les paysages de Syrie, d'Arabie et de Palestine, dont il sut rendre la légèreté des tons du ciel, la grâce des lignes et la transparence de l'horizon. Avec l'aide de ces collaborateurs dévoués, Charlet remplit sa tâche jusqu'à son dernier jour, n'épargnant ni temps, ni parole, ni peine, pour perfectionner son cours et pour faire aimer aux élèves l'art du dessin : « Je veux, leur disait-il, que chaque chose porte avec elle une méthode, un principe, que vous appliquerez plus tard, si vous voulez vous exercer. Vous avez peu de temps à me donner : je ne dois pas espérer vous faire

1. Né à Paris, le 15 février 1809, mort en 1891.
2. Né à Nancy en 1810, mort à Paris en 1884.
3. Montfort (Antoine-Alphonse), né à Paris en 1802, mort en 1855.

arriver à un degré remarquable d'exécution, mais je vous apprendrai à voir, au premier aspect, que la grande charpente des objets et la masse des ombres sont les deux objets qui doivent vous occuper. J'empêcherai votre œil de voir les détails. » Son rêve eût été de léguer à l'École les traditions d'un dessin large et sévère, exaltant le sentiment patriotique. Pour tâcher de le réaliser, il demandait et redemandait sans cesse, aux séances du Conseil d'instruction, qu'on lui accordât un peu plus de temps que le temps si minime qu'on y consacrait ; mais, au nom des hautes mathématiques, sa demande était toujours repoussée. « Un jour qu'il l'avait renouvelée sans plus de succès, raconte son biographe, il saisit une plume et en quelques instants trace un croquis. Les membres du Conseil se lèvent et l'entourent pour voir son dessin : il représente un élève de l'École frappé d'apoplexie : le médecin accourt, lui ouvre la veine, pas une goutte de sang ! seulement des x et des y. Ce dessin lui fut demandé séance tenante par le général Vaillant, alors gouverneur de l'École[1]. » Jusqu'à la fin de sa vie son zèle et son dévouement ne se sont jamais démentis ; ses souffrances n'ont jamais abattu son énergie. Dans les derniers mois de l'année 1845, il se transportait jusqu'à la rue Descartes dans un état d'affaiblissement tel, qu'on se demandait comment il avait pu venir, et comment il s'en retournerait. A la fin, quand ses forces le trahirent tout à fait, il se faisait apporter dans sa chambre les dessins qu'avaient faits les élèves ; il les jugeait et il donnait encore au sujet de chacun d'eux de précieux avis. Il mourut le 30 décembre, comme on sait, le crayon à la main, ayant travaillé une partie de la nuit à un *Napoléon à cheval*.



CHARLET. — MODÈLE DE DESSIN.

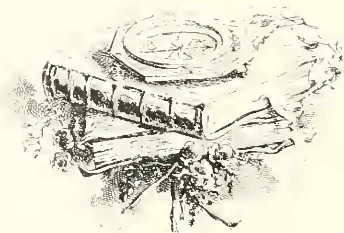
Charlet a joui d'une admiration enthousiaste ; mais de toutes les distinctions que lui valut son talent, celle qui le flatta le plus fut le titre de professeur à l'École

1. *Charlet d'après ses lettres*, par L. de Lacombe, p. 117.

polytechnique. Il aimait cette École, il l'admirait, il professait pour elle une sorte de respect religieux. « Notre devoir est de la transmettre toujours noble et pure à nos petits-enfants », écrivait-il à quelqu'un qui lui recommandait un jour un candidat, et il ajoutait : « S'il était possible de faire parvenir des notes aux examinateurs et de les émouvoir par des recommandations, elle n'existerait pas longtemps. » Cette admiration ne l'empêchait pas cependant de signaler certain mal qui commençait alors à poindre et qui devait s'y développer plus tard. « L'esprit du jour, disait-il avec regret, cherche à se montrer. On ne l'aperçoit encore que par le bout du nez: mais je remarque déjà quelques rejetons du *Colza* et de la *Mélasse*, qui viennent à l'École pour faire leur affaire. Heureusement que ces boutons vénéreux sont en minorité et que le corps est bon[1]. » Il considérait comme un véritable honneur pour lui, un honneur au-dessus de tous les autres, d'avoir été admis à guider les polytechniciens dans une partie de leurs travaux. L'enseignement du dessin qu'il avait organisé, et que Lalaisse et Canon continuèrent sans y rien changer, s'est maintenu longtemps a l'école. Les *Arbres*, les *Paysages*, le *Nègre*, l'*Arabe*, de Charlet, ont servi de modeles à quarante générations d'élèves. En 1879, il commença à se modifier quand une méthode nouvelle s'introduisit dans les établissements d'instruction publique. Il disparut tout à fait en 1887 quand Eugène Guillaume, qui avait fait adopter cette nouvelle méthode, fut nommé professeur et réorganisa l'enseignement sur la base de l'étude d'après le plâtre et d'après nature. La « méthode Guillaume », fort combattue dans ces derniers temps, vient d'être transformée à son tour. Il était intéressant de rappeler la réforme de Charlet au moment où la question de l'enseignement du dessin est à l'ordre du jour.

G. PINET

1. Lettre datée de février 1843.



BIBLIOGRAPHIE

Manuel d'art byzantin, par Charles DIEHL. — Paris, A. Picard, in-8°, fig.

L'ouvrage ne doit pas être jugé sur son titre : ce *Manuel* est, en effet, un gros livre de plus de huit cents pages, illustré de quatre cent vingt figures ; et, bien loin de s'en tenir aux notions essentielles, il embrasse l'histoire détaillée de l'art byzantin, depuis le IVe siècle jusqu'au milieu du XVIe.

Les lecteurs de la *Revue*, qui ont eu plusieurs fois l'occasion d'apprécier le savoir et le talent de M. Charles Diehl, ne seront pas surpris d'apprendre qu'il a minutieusement examiné toutes les questions, qu'il a vu la plupart des monuments dont il parle, qu'il a contrôlé les textes et consulté les derniers travaux parus sur les origines et le développement de l'art byzantin, en un mot qu'il a donné à son livre toute la précision scientifique et la documentation dont il était susceptible. Sans doute, de longues années de recherches ont été nécessaires pour mener à bien une pareille entreprise, car un livre comme celui-ci ne saurait s'improviser sous peine d'être inutilisable ; et ce qui fait le mérite propre du *Manuel* de M. Ch. Diehl, c'est justement qu'à force de clarté et de sûreté, il met l'histoire complexe de l'art byzantin à la portée de tous les travailleurs et la rend accessible aux profanes, sans cesser d'y intéresser les spécialistes.

E. D.

Monographie de la cathédrale de Senlis, par Marcel AUBERT. — Senlis, E. Dufresne, in-fol., pl.

C'est de ce luxueux ouvrage que M. Marcel Aubert tirait naguère pour la *Revue* la description d'un curieux chapiteau à figures de la salle capitulaire de Senlis. Mais à peine si l'on a pu juger, par un aussi bref extrait, de l'intérêt soutenu que présente cette monographie, qui fut la thèse présentée par l'auteur à sa sortie de l'École des Chartes et qui, complétée, enrichie de nombreuses figures et de vingt-neuf belles planches hors texte, fait le plus grand honneur à l'historien dont nous analysions, il y a quelques mois, le travail sur *Notre-Dame de Paris*, ainsi qu'au Comité archéologique de Senlis, par les soins duquel le livre a été publié.

La cathédrale de Senlis méritait une pareille attention. Construite vers [illegible], augmentée, entre 1390 et 1400, de la bibliothèque et de la salle capitulaire, et vers [illegible]

d'une grande chapelle au sud du chœur ; brûlée en partie en 1504 et réédifiée au cours du XVIe siècle, elle offre cette particularité de conserver encore à l'intérieur, surtout dans les parties basses, l'aspect d'une construction du XIIe siècle, tandis qu'à l'extérieur elle porte l'empreinte du style flamboyant. On suivra avec beaucoup d'intérêt, dans le livre de M. Aubert, l'histoire de Notre-Dame de Senlis et la description minutieuse que l'auteur donne de toutes les parties de l'édifice, apportant à l'exposé et à la discussion de chacune des questions cette information, cette méthode et cette précision, qui sont les vraies « marques de tâcherons » des monographies de bon aloi.

É. D.

Henri Boncquet, par Sander Pierron. **Victor Gilsoul**, par Camille Mauclair. — Bruxelles, G. van Oest, 2 vol. gr. in-8°, fig. et pl.

La collection, toujours si joliment illustrée, des Artistes belges contemporains s'enrichit de deux attrayantes monographies. L'une est consacrée au sculpteur Henri Boncquet, né en 1868 à Ardoye et enlevé à quarante ans, en pleine production et en plein talent, laissant une réputation de dessinateur de premier ordre, des œuvres de décorateur extrêmement remarquables et des sculptures où l'influence de Constantin Meunier et de Jef Lambeaux n'avait point porté préjudice à de robustes et sincères qualités personnelles.

Tout autre est Victor Gilsoul, né à Bruxelles en 1867 et qui s'est formé seul. Peintre flamand par excellence, il s'est attaché à rendre les calmes aspects des vieilles places, des béguinages, des maisons bordant les canaux. Il nous est mieux connu que Boncquet, car, ainsi que M. Camille Mauclair l'a rappelé, il fut l'hôte assidu des Salons parisiens, où ses paysages de Dixmude, de Bruges et d'Overyssche rencontraient toujours de nombreux et fidèles admirateurs.

La Céramique française, par Roger Peyre. — Paris, E. Flammarion, in-8°, fig.

Dans la Bibliothèque des arts appliqués aux métiers, M. Roger Peyre publie un manuel très intelligemment compris, où l'histoire de la céramique française, — faïences, porcelaines, biscuits, grès, etc., — est condensée en quelque trois cents pages, ornées de 334 figures et de 876 marques et monogrammes d'ateliers ou d'artistes.

L'auteur a adopté la division chronologique ; pour chaque siècle, il envisage d'abord les faits généraux (découvertes techniques, influence des événements historiques, modes), puis il passe en revue chacune des productions particulières, avec leurs divers ateliers ; et, tout succinct qu'il soit forcément, cet exposé n'en a pas moins un intérêt constant, parce qu'il est fait sans sécheresse, avec la préoccupation de toujours renvoyer à des exemples figurés.

Rien n'est épargné d'ailleurs pour faciliter le maniement de cet instrument de recherches : il est précédé d'un sommaire analytique, terminé par une table des matières, accompagné d'une liste des ateliers avec leurs dates de fondation, et d'un répertoire donnant les caractéristiques, marques et monogrammes de cinq cent

trois faïences et de deux cent vingt-cinq porcelaines françaises, avec des procédés commodes pour identifier rapidement telle marque cherchée.

R. G.

Comptes, devis, inventaires et autres documents inédits, concernant le manoir épiscopal de Rouen, recueillis par M. l'abbé JOUEN et publiés, avec une introduction historique, par Mgr FUZET, archevêque de Rouen. — Paris, A. Picard et fils, in-4°, 712 p., fig. et planches.

Voici, sur un des édifices de Rouen les plus importants au point de vue historique et architectural, un ouvrage excellent et bien digne du « manoir » qui en fait l'objet. Au moment de quitter son palais archiépiscopal, restauré par ses soins, Mgr Fuzet a voulu en écrire l'histoire. Il a donc chargé M. l'abbé Jouen de recueillir les documents d'archives concernant les « mises et dépenses » consacrées par les archevêques de Rouen aux constructions, réparations et aménagements de l'archevêché ; comptes de trésorerie, devis d'architectes et inventaires mobiliers, il y a là de quoi retenir l'attention des archéologues, et ce travail seul suffirait à mériter qu'on signalât l'ouvrage.

Il se complète par une importante introduction en neuf chapitres, dans lesquels Mgr Fuzet a retracé l'histoire de ce palais, liée à celle de tous les grands faits qui eurent Rouen pour théâtre, à celle de tous les hommes illustres qui en furent les hôtes, à celle de toutes les institutions civiles ou religieuses qui régirent la Normandie pendant près de cinq siècles.

Des appendices et des pièces justificatives, des tables onomastiques, extrêmement riches, des plans et planches augmentent le prix de ce bel ouvrage, qui comptera parmi les meilleurs qu'ait produits un pays où l'on est accoutumé à voir l'érudition aller de pair avec la belle typographie.

E. D.

Saint François d'Assise et les origines de l'art de la Renaissance en Italie, par Henry THODE. Traduit de l'allemand sur la 2e édition, par Gaston Lefèvre. — Paris, H. Laurens, 2 volumes in-8°, 64 planches hors texte.

C'est surtout par le livre de M. Sabatier que s'est répandue en France la sympathie pour le grand saint ombrien et son œuvre : sa *Vie de saint François* publiée en 1894 est devenue le point de départ de toute une littérature où successivement ont trouvé leur part la religion, l'art et aussi la légende.

Peut-être a-t-on un peu trop perdu de vue le grand ouvrage de M. Henry Thode, paru dès 1885, c'est-à-dire neuf ans avant celui de M. Sabatier, sous le titre de *Saint François d'Assise et les origines de l'art de la Renaissance en Italie* ; il est vrai qu'il était écrit en allemand, c'est-à-dire inaccessible à bien des lecteurs français. Grâce à l'excellente traduction de M. Gaston Lefèvre, justice pourra désormais être rendue à l'initiateur de la gloire de saint François, qui le premier a montré l'influence exercée sur la grande révolution intellectuelle et morale du début du XIIIe siècle par la prédication et l'exemple du *Poverello*.

A. B.

Les Comptes du roi René, publiés d'après les originaux inédits conservés aux Archives des Bouches-du-Rhône, par l'abbé Arnaud d'Agnel. Tomes II et III. — Paris, A. Picard et fils, 2 vol. in-8°.

M. l'abbé Arnaud d'Agnel achève une tâche dont nous avions pris soin de signaler l'intérêt et les difficultés : il complète, en trois forts volumes, la publication des comptes du roi René, dans lesquels les historiens de l'art trouveront à glaner à toutes les pages.

Le tome second, par exemple, réunit les documents concernant le costume et l'équipage, les cérémonies et les objets religieux, les meubles et ustensiles garnissant le palais d'Aix, l'hôtel royal de Marseille, le château de Tarascon, et nombre d'autres residences du roi René. Le tome troisième rassemble les comptes ayant trait à la vie et aux mœurs : horlogerie ; jeux, fêtes et mystères ; musiciens, ménestrels et fous ; ambassades et missions ; offrandes et présents. Toute l'existence d'une cour du xve siècle, somptueuse et dépensière, ayant le goût du luxe et des arts, est évoquée par ces contrats et ces quittances, qu'on n'aurait guère pu consulter avec fruit si l'auteur n'avait pris soin de les faire suivre d'une table très abondante, occupant à elle seule plus de cent soixante pages sur deux colonnes.

L. S.

LIVRES NOUVEAUX

— *Manuel d'art byzantin*, par Ch. Diehl. — Paris, A. Picard et fils, in-8°, 420 fig., 15 fr.

— *Musée des arts décoratifs*. Publié sous la direction de L. Metman. *Le Métal* (2e partie). *Le Bronze, le cuivre, l'étain, le plomb*. 1er Album : du moyen âge au milieu du xviiie siècle. — Paris, D.-A. Longuet, in-fol., 80 pl., 60 fr.

— *Jules Laurens*, par J.-H. Labande. — Paris, A. Champion, in-4°, 31 pl., 20 fr.

— *La Place Vendôme*, par Georges Cain. Avec une notice de Frédéric Masson. — Paris, Devambez, in-4°, 100 fr.

— *Les Grands sculpteurs français du XVIIIe siècle. Edme Bouchardon*, par Alphonse Roserot. — Paris, E. Lévy, in-8°, 100 fig. et 5 pl., 25 fr.

— *E. Frémiet, son œuvre*, par Jacques de Biez. Préface de Frédéric Masson. — Paris, Jouve, in-8°, pl., 20 fr.

— *L'Œuvre de Louis Rault, sculpteur-ciseleur (1847-1903)*. Texte par M. Arthur Maillet. — Paris, A. Delorme, gr. in-4°, pl., 50 fr.

— *Le Musée d'Amsterdam (Rijksmuseum)*. Préface de M. W. Steenhoff. — Paris, H. Laurens, in-4°, 36 pl. en coul., 25 fr.

— *Petites monographies des grands édifices de la France. L'Abbaye de Moissac*, par A. Anglès. — Paris, H. Laurens, petit in-8°, fig. et plan, 2 fr.

— *Ecrits d'amateurs et d'artistes*. Comte de Caylus *Vies d'artistes du XVIIIe siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et de 1753. Lettre à Lagrenée* Publié par André Fontaine. — Paris, H. Laurens, in-8°, 16 pl., 9 fr.

— *Les pierres de Paris*, par Georges Cain. — Paris, E. Flammarion, gr. in-16, 5 fr.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

ARTISTES CONTEMPORAINS

HANS THOMA



A popularité est venue tard au vieux peintre badois, dont l'Allemagne fêtait, au mois d'octobre 1909, le soixante-dixième anniversaire. Il y a vingt ans à peine, son nom était inconnu du grand public. Ses tableaux étaient impitoyablement refusés dans toutes les expositions, et le musée Stædel de Francfort, qui s'enorgueillit aujourd'hui de posséder quelques-unes de ses plus belles pages, dédaignait, en 1890, d'acquérir sa *Pieta* et sa grande *Fuite en Égypte*. Cette longue résistance de la critique et du public est d'autant plus surprenante que l'art de Thoma est un art essentiellement populaire et germanique, qui continue sans audaces révolutionnaires la tradition des « petits maîtres » les plus aimés de l'Allemagne : Moritz von Schwind et Ludwig Richter[1].

1. Presque tous les tableaux de Hans Thoma ont été reproduits dans la collection des Classiques de l'art (*Klassiker der Kunst*) : Hans Thoma, *Des Meisters Gemälde in* [illegible] *Abbildungen*, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1909.

On consultera, sur sa vie, son volume de souvenirs, édité par les *Süddeutsche Monatshefte* (Hans Thoma, *Im Herbste des Lebens, Gesammelte Erinnerungsblätter*, Munich, 1909).

Le critique, qui s'est fait le champion le plus ardent de Thoma et, pour ainsi dire, son porte-parole auprès du public, est M. Henry Thode, professeur d'histoire de l'art à l'Université d'Heidelberg (*Bœcklin und Thoma*, Heidelberg, 1906).

Parmi les monographies consacrées au maître, citons encore : Meissner, *Hans Thoma*, Leipzig, 1900 ; Servaes, *Hans Thoma*, Berlin, 1901 ; F. von Ostini, *Hans Thoma*, Bielefeld et Leipzig, 1904 (Monographies Knackfuss) ; O. J. Bierbaum, *Hans Thoma*, Berlin (*Die Kunst*).

I

Hans Thoma a pris soin de consigner lui-même ses souvenirs d'enfance et de jeunesse dans un recueil d'articles autobiographiques réunis en volume sous ce titre mélancolique : *A l'automne de la vie* (*Im Herbste des Lebens*, Munich, 1909). Ces souvenirs sont loin d'avoir la valeur psychologique et littéraire du *Journal* de Delacroix, des confidences de Fromentin ou du *Testament* (*Vermæchtnis*) de Feuerbach : la pensée balbutiante qui s'y débat n'a ni la profondeur des méditations d'Eugène Carrière, ni l'accent des *Écrits pour l'art* d'Émile Gallé. Mais si Hans Thoma n'appartient pas à la race des peintres penseurs et stylistes, il a du moins le mérite d'une entière sincérité : il se montre à nous tel qu'il est, avec sa bonhomie parfois malicieuse et sa bonne foi ingénue : nous pouvons avoir créance en l'exactitude de son témoignage.

Hans Thoma est un Allemand du sud, un Allemand du pays rhénan, comme son grand contemporain Arnold Bœcklin. Il est né en 1839, à Bernau, petit village de la Forêt-Noire, qui fait presque partie de la banlieue de Bâle : toute sa vie s'est écoulée entre le Rhin et la Forêt-Noire. Son grand-père et ses oncles étaient horlogers et peignaient des cadrans de montres[1]. Il grandit librement dans ce milieu très humble d'artisans rustiques, et ses yeux d'enfant s'imprégnèrent avidement des paysages du Schwarzwald. « Je devins tout œil, écrit-il, longtemps avant de savoir et de connaître les moyens par lesquels on pouvait fixer, dans une certaine mesure, ce plaisir intense de vision. »

Sa mère le mit quelque temps en apprentissage chez un lithographe de Bâle : mais sa santé débile s'altérait, il avait la nostalgie de la Forêt-Noire ; il revint bientôt à Bernau.

En 1859, il entra, grâce à la protection du grand-duc de Bade, à l'École des beaux-arts de Carlsruhe. C'était alors une simple dépendance de l'Académie de Düsseldorf, où le paysagiste Schirmer, le premier maître de Böcklin, donnait le ton. Thoma se trouva mal à son aise dans ce milieu

1. Il était de mode, jadis, d'orner les cadrans émaillés de vignettes peintes à la main. On sait que cette industrie a donné naissance, sur le versant français des Vosges, à l'imagerie populaire d'Épinal. L'horloger Jean-Charles Pellerin imagina, en 1790, de substituer à ces cadrans peints des cadrans en papier, dont les vignettes étaient imprimées et enluminées au moyen de pochoirs.

factice et guindé, où l'on n'admettait que la peinture de genre et le paysage historique. « Réaliste né, je ne voulais pas peindre autre chose que ce que j'avais vu, vécu par moi-même. » Il avait beau faire effort, la Forêt-Noire ne se laissait pas « styliser » comme la campagne de Rome.



Portrait de Hans Thoma par lui-même (187[illegible])

Son premier tableau, qui représentait tout uniment le petit ruisseau de Bernau coulant dans la mousse, sous les sapins, fut assez bien accueilli par la critique : on y vit comme un écho des *poésies alémanniques*, où J. P. Hebel a chanté naïvement en dialecte les ruisselets de la Forêt-Noire.

Mais lorsqu'il vint s'établir à Düsseldorf, qui était alors la capitale de l'art rhénan, il ne tarda pas à s'apercevoir qu'il avait tort de ne pas peindre de nobles paysages à la manière d'Achenbach, ou des scènes de genre à la Vautier. Les marchands de tableaux le mirent à l'index. Les rapins exposèrent au *Malkasten* (*la Boîte à couleurs*), où ils tenaient leurs assises, de venimeuses caricatures de ses œuvres. Le seul peintre avec qui il se lia d'amitié fut le Francfortois Otto Scholderer, dont les efforts s'orientaient dans le même sens que les siens; ils éprouvaient tous les deux la même répugnance instinctive pour la peinture « antipicturale » de Düsseldorf qui ne cherchait, dans l'histoire ou le paysage, que des « sujets ».

C'est avec Scholderer qu'il se rendit, au printemps de 1868, à Paris[1]. Pour les artistes allemands, prisonniers des Académies de Munich ou de Düsseldorf, Paris représentait la délivrance d'un joug pédantesque, l'excitation et la fièvre d'une grande ville au sortir de la vie étriquée de la province allemande : on y respirait une atmosphère de jeunesse et de liberté. Thoma en fut enivré et garda, des quelques semaines qu'il y passa, un souvenir inoubliable. C'était au mois de mai ; Paris était en beauté. La ville était pleine de joie, de lumière. De beaux nuages, d'un gris argenté, passaient dans le ciel clair. « Les impressions que je rapportai de Paris m'ont puissamment remué : ce fut pour moi comme un élargissement de la vie. Lorsque je revins à Bernau, je sentis combien le séjour de Paris m'avait été profitable, par ce seul fait que je compris tout d'un coup la beauté pittoresque de mon pauvre village, que je retrouvai avec la même joie qu'un ami perdu. »

Ce court séjour à Paris exerça sur Thoma une influence aussi décisive que sur Feuerbach, Leibl, Liebermann et les autres peintres allemands de sa génération. « Au Louvre, je vis pour la première fois du grand art, et il ne resta plus rien des leçons de Düsseldorf : je savais maintenant que j'avais raison au plus profond de mon âme. »

La peinture française moderne, si libre et si hardie, en comparaison des œuvres d'Achenbach ou de Vautier, fut pour lui à la fois une révélation et un encouragement : il s'attacha à Delacroix, à Millet, à Corot. Mais c'est « le fougueux, le révolutionnaire Courbet » qui en imposa le

1. Cf. *Im Herbste des Lebens*, p. 36 et sq.



Hans Thoma. — Paysage de la Forêt-Noire (1872).

Berlin, Nationalgalerie

plus à cet échappé de la geôle de Düsseldorf. Courbet était déjà venu à Francfort en 1858, et toute la jeunesse allemande se préparait à le fêter à l'Exposition internationale de Munich, en 1869. La vulgarité de formes et de pensée de ce plébéïen, qui choquait la délicatesse de Delacroix, paraissait aux artistes allemands un signe de virilité et de force. Thoma alla lui rendre visite dans son atelier, avec son ami Scholderer, qui avait fait sa connaissance à Francfort. L'influence de Courbet sur ses œuvres est très facile à démêler.

Les critiques ont si souvent répété, les uns pour l'exalter, les autres pour le dénigrer, que Thoma était le peintre allemand (*der teutsche Maler*) par excellence, qu'il n'est pas inutile d'insister sur l'intimité au moins passagère de ses rapports avec l'art français.

« Je suis un peintre allemand, m'écrivait Thoma, parce que le hasard m'a fait naître en Allemagne et parce que je suis, dans le vrai sens du mot, un enfant du peuple et spécialement du peuple paysan. C'est de cette race obstinément pacifique, qui se ressemble dans tous les pays, quelles que soient les différences de langue et de nationalité, qu'il faut attendre le fraternel rapprochement des peuples, et l'art, qui exprime l'essence profonde de l'âme populaire, doit contribuer pour sa part à cette union par delà les frontières. »

Thoma n'est donc pas le représentant du chauvinisme artistique, — le plus absurde des chauvinismes, — comme ses ennemis, et malheureusement aussi de maladroits amis, voudraient le faire croire. Celui qu'on appelle aujourd'hui le plus allemand de tous les peintres était traité vers 1870 d'imitateur des Français. Loin de nier l'influence salutaire de Courbet sur son développement, il la proclame hautement. Il se sentait des affinités si profondes avec le maître franc-comtois, qu'il déclarait en 1868 que Courbet était de sa race et qu'il l'associait, dans une commune admiration, avec les vieux maîtres allemands du XVIe siècle.

« Nous autres Allemands, confesse-t-il dans ses *Souvenirs*[1], nous ne saurions trop dire ce que nous devons, dans la peinture, à l'influence libératrice des Français : elle nous a affranchis des liens étroits d'une peinture de genre sentimentale, qui continuait à végéter et qui, comme toutes les choses mortes, était un obstacle à la vie ; du joug d'une peinture

1. *Im Herbste des Lebens*, p. 163.

d'histoire théâtrale et guindée, qui ne se souciait que de mise en scène et regardait dédaigneusement toute peinture qui ne se haussait pas comme elle à la représentation de grands événements historiques. Le



HANS THOMA. — LAUFENBURG-SUR-LE-RHIN (1870).
Berlin, collection de M. H. Nabel.

robuste Courbet, l'émouvant Millet, le délicat Corot, ont eu sur nous une forte influence en éclaircissant à bien des égards notre conception de la peinture. Nous sentîmes dès lors que l'art pouvait être l'expression des visions intérieures et qu'il n'était pas fait pour illustrer servilement des événements historiques ou des traits de mœurs. Beaucoup d'œuvres qu'on

nous avait appris à estimer comme du « grand art » nous parurent dégradées au rang d'une imagerie vulgaire. »

Il est vrai de dire que le magnifique essor de la peinture française moderne depuis 1870 est resté lettre morte pour Thoma. Il n'eut pas l'occasion de revenir à Paris après la guerre et ne se rendit pas compte de la portée du mouvement impressionniste. Les problèmes techniques que les impressionnistes français se sont efforcés de résoudre afin de fixer sur leurs toiles l'effet de la lumière claire du jour, ne l'intéressent pas. Comme Hans von Marées, comme Boecklin, qui, au moment où les Français développent la peinture de plein air, accentue brutalement le ton local et revient à des procédés d'enlumineur ou de mosaïste, Hans Thoma incline à ne voir dans la technique impressionniste qu'un vain étalage de virtuosité[1]. Il reproche aux impressionnistes, qu'il connaît mal, de manquer de piété devant la nature, de sacrifier l'âme au métier. Il est résolument hostile, comme presque tous les Allemands, au principe de l'art pour l'art. S'il proteste contre la peinture sentimentale et théâtrale, il croit cependant qu'un tableau doit avoir quelque chose à raconter. L'impressionnisme n'est pour lui qu'une mode cosmopolite et il raille avec humour les beaux esprits de Berlin qui croient être originaux en singeant, à dix ans de distance, les impressionnistes parisiens. Son particularisme rhénan s'insurge contre l'arrogance d'une poignée de Juifs berlinois qui prétendent imposer cette mode étrangère à toute l'Allemagne. A ses yeux, la prééminence de Berlin dans la littérature et dans l'art est synonyme de dépendance de l'étranger. C'est cette attitude de résistance obstinée contre les impressionnistes français, et surtout contre leurs disciples berlinois, qui a valu à Thoma sa réputation, très injustifiée, de nationaliste en art.

En novembre 1870, Thoma émigra à Munich, qui était la capitale artistique de l'Allemagne du sud, et où il espérait trouver des maîtres et un public : il refusa d'entrer dans l'atelier de Piloty, où s'enseignaient les recettes surannées de la peinture d'histoire à la manière de Delaroche ou

1. L'art allemand a été de tout temps plus soucieux de l'expression que des problèmes de technique ou de forme. Deux des inventions artistiques les plus originales du génie français : l'architecture gothique, qui apportait la solution du problème de la voûte sur plan basilical, et la peinture impressionniste, qui révolutionnait par le procédé de la division des tons la technique de la peinture, ont rencontré la même résistance en Allemagne.



Hans Thoma — Vallée dans le Taunus (1890)

Musée National, Luxembourg

du Belge Gallait, et il se mit à peindre, à l'écart, des tableaux que les marchands jugèrent invendables. C'est à cette époque qu'il se lia d'amitié avec le peintre Victor Müller, grand admirateur de Marées, mort prématurément en 1872, et aussi avec Böcklin, qu'il rencontrait à la Vieille Pinacothèque et qui lui parut préoccupé jusqu'à la manie de recettes techniques et de combinaisons de pigments. Le célèbre portrait de Bryan Tuke, par Holbein, qui se trouve à la Pinacothèque, inspira à chacun des deux amis un autoportrait où ils se représentent à côté de la Mort aux aguets. Du moins l'imagination de Thoma est plus riante que celle du Bâlois : il écoute lui aussi, le pinceau à la main, ce que le squelette lui siffle à l'oreille, mais un amour triomphant voltige au-dessus de sa tête.

En février 1874, l'artiste fit son premier voyage en Italie : il découvrit à Gênes, avec ravissement, la verdure sombre des cyprès et la Méditerranée bleue : il se sentit chez lui, comme jadis Dürer, dans ce pays de joie et de lumière, dont l'imagination germanique garde la nostalgie. C'est en Italie que s'éveilla son goût pour la représentation du nu, pour l'évocation des chèvre-pieds et des sirènes, pour les fantaisies mythologiques.

En 1876, il épousa une jeune artiste, qui apparaît souvent, dès lors, dans ses tableaux, avec sa tête de Romaine, ses cheveux noirs et ses grands yeux de jais : elle rappelle un peu le type de Nana, la Transtévérine, dont Feuerbach s'inspira pour ses Médées et ses Iphigénies : c'est le modèle de *la Femme dans le hamac*, vigoureuse peinture, largement brossée dans la manière de Courbet, où Thoma s'efforce de rivaliser avec le beau peintre des *Demoiselles du bord de la Seine*.

L'année même de son mariage, il se fixait à Francfort, où il allait résider, sans interruption, pendant une période de plus de vingt ans (1876-1899) qui coïncide avec sa pleine maturité.

Le petit paysan de la Forêt-Noire devient « le Solitaire de Francfort ». Il y mena une vie très paisible et très modeste de travail silencieux. Francfort était, à cette époque, le centre d'une petite école provinciale qui joua, entre 1860 et 1880, le même rôle qu'Hambourg au commencement du XIXe siècle. L'esprit local y était très développé; les relations avec la France étaient particulièrement intimes. Les principaux représentants du groupe francfortois étaient Anton Burger, élève des Français et continuateur de Schwind, Peter Burnitz, qui emprunta à l'École de Barbizon les

gris argentés qu'il retrouvait dans les paysages du Taunus, Victor Müller et Otto Scholderer, les premiers disciples allemands de Courbet.

Hans Thoma se trouvait donc transplanté dans un milieu favorable : sa production artistique fut encouragée par un petit groupe d'amis fidèles, parmi lesquels il faut citer : Otto Eiser, Eduard Küchler, Alexander Gerlach, Simon Ravestein ; à ce premier noyau s'ajoutèrent, plus tard, le



Hans Thoma. — Charon (1876).
(Carlsruhe, collection du Prof. W. Trübner.)

peintre Wilhelm Trübner et le critique d'art Henry Thode, alors directeur de l'Institut Stædel, qui devait devenir son plus fervent admirateur.

Malgré leur propagande dévouée, Thoma restait un inconnu pour le grand public : ses tableaux continuaient à être refusés par les marchands de tableaux et les musées ; il ne trouvait guère d'acheteurs qu'à Francfort, où les collections particulières se partagent aujourd'hui la plupart de ses œuvres. L'architecte Simon Ravestein lui fit décorer, en 1882, l'escalier de sa maison avec des fresques dont le sujet est emprunté à la tétralogie

wagnérienne de *l'Anneau des Nibelungen*. Par l'intermédiaire de Thode, il entrait en relations avec la famille Wagner et dessinait des costumes pour les festivals de Bayreuth[1].

La longue injustice de la critique et du public n'ébranlait pas son optimisme : il avait hérité de ses ancêtres paysans une bonne humeur malicieuse, une confiance en lui-même qui ne l'abandonnait pas dans les



HANS THOMA. — FAMILLE DE FAUNES (1880).
Francfort-sur-le-Mein, collection de Mme Otto Laser.

moments difficiles. « Le soi-disant martyr de l'art, disait-il courageusement, n'existe que pour les êtres de volonté faible et les ambitieux. Un véritable artiste ne peut pas être martyr de l'art, alors même que la misère de la vie le poursuit : car, dans son œuvre même, il y a quelque chose qui l'élève au-dessus des hasards de la vie. »

L'année 1899 ouvre une troisième période dans la vie de Hans Thoma

1. Ces dessins de costumes pour *l'Anneau des Nibelungen* ont été édités par H. Thoma (Leipzig, Breitkopf et Hartel, 1897).

c'est la consécration tardive après les années de formation et de lutte. Il est nommé directeur du musée de Carlsruhe et professeur à l'école des Beaux-Arts. Le grand-duc Frédéric de Bade l'envoie siéger à la première Chambre badoise, où il ne prendra jamais la parole que pour défendre les intérêts de l'art et la beauté des paysages, pour protester contre le déboisement de la Forêt-Noire et contre les projets barbares de restauration du château d'Heidelberg.

La mort de sa femme, à laquelle il a consacré quelques pages émues dans ses *Souvenirs*, semble avoir déterminé chez ce vieillard solitaire un renouveau de foi religieuse. Sous le coup de cette perte, il peignit en 1902 deux grandes fresques pour l'église Saint-Pierre d'Heidelberg. Il consacre ses dernières forces à l'achèvement d'un grand cycle religieux destiné à une annexe du musée de Carlsruhe, qui portera le nom de musée Thoma (Thomamuseum) et dont toute la décoration, jusqu'aux lambris et aux vitraux, sera exécutée d'après ses dessins.

II

L'œuvre que Thoma a réalisée pendant cinquante années de labeur continu à Bernau, à Francfort, à Carlsruhe, est immense et variée. Il ne s'est pas confiné dans une seule technique ; il a fourni des modèles de vases et de carreaux décoratifs à la manufacture de majoliques de Carlsruhe ; il s'est appliqué à la lithographie en couleurs, art populaire par excellence, qui convient à merveille à son talent et dont il a su tirer un excellent parti. Son œuvre peint, que le volume de reproductions de la collection des Classiques de l'art n'a pu recueillir intégralement, comprend près d'un millier de tableaux[1].

Les paysages, et spécialement les paysages de la Forêt-Noire, tiennent une place prépondérante dans ce recueil. Hans Thoma restera le peintre par excellence de la Forêt-Noire (*der Schwarzwaldmaler*). Il a peint avec amour ce coin de terre où il est né et où toute sa vie s'est écoulée. Il se plaît aux motifs les plus simples : un chemin ou un ruisseau qui serpente, une vallée qui débouche dans la large plaine du Rhin, une pente gazonnée sur laquelle broute un troupeau de chèvres et dont l'herbe d'un vert chan-

1. Le volume de la collection des Classiques de l'art en reproduit 874.



geant est lustrée par le soleil ou ternie par l'écran opaque d'un nuage qui passe. Il aime « les vieilles forêts de sapins, les ruisselets clairs, le ciel d'un bleu chatoyant sur lequel naviguent de beaux nuages d'argent, et aussi les riantes maisonnettes des paysans, tapies sous un large toit de bardeaux, dont le ton bruni s'accorde si bien avec le vert atténué des prairies ». Du haut de ces pentes ondulées, on voit s'étaler la grasse plaine d'alluvions où coule le « Père Rhin » et les villages aux toits rouges jettent leur note joyeuse au milieu des arbres fruitiers et des houblonnières.

Mais le domaine de Hans Thoma ne se borne pas exclusivement à la Forêt-Noire. Il a remonté le Rhin jusqu'au lac de Constance, observant amoureusement les jeux de la lumière, le voile traînant des brouillards et des buées sur le fleuve qui court, large et puissant. Il a peint la chute du Rhin près de Schaffhouse et les pittoresques villes forestières (*Waldstædte*) qui s'égrènent entre Constance et Bâle : Waldshut, Laufenburg, Saeckingen, Rheinfelden. Le fleuve verdâtre se précipite avec de petites crêtes d'écume blanche au pied des maisons grises dont les pignons pointus sont dominés par la haute tour de l'église gothique. Dans le lointain, les collines bleues ondulent ; le soir tombe. Un vieux lied populaire allemand chante dans la mémoire.

Hans Thoma profita plus tard de son long séjour à Francfort pour explorer les environs de la métropole du Mein. Un de ses meilleurs paysages (planche ci-contre) représente un coin du Taunus avec un enchevêtrement de collines au profil gracieux. Un jeune homme couché au premier plan dans l'herbe drue laisse errer ses regards sur le vaste horizon qui se déploie devant lui. Thoma emploiera plus d'une fois ce procédé, cher à Moritz von Schwind, qui consiste à peindre au premier plan un personnage qui, par la direction même de son regard, invite le spectateur à regarder le paysage.

Aux paysages de la Forêt-Noire, du haut Rhin et du Taunus, il faudrait ajouter un certain nombre de paysages d'Italie où Thoma s'est efforcé de fixer quelques impressions de voyage : la campagne romaine, les cascatelles de Tivoli, les cyprès mélancoliques de la villa d'Este, la Riviera ensoleillée du lac de Garde. Mais il n'a pas bien saisi le rythme plus ample du paysage italien, qui se compose naturellement par grandes

masses : il est visiblement moins à son aise sous les chênes-verts de Frascati que sous les sapins de Bernau.

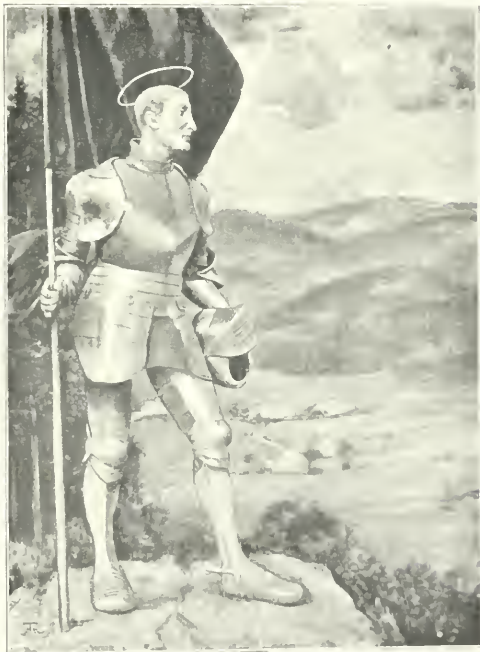
Quel rôle joue l'homme dans la nature telle que la conçoit Hans Thoma? On a dit que s'il n'était pas peintre de figures, c'est qu'il avait conscience de l'insuffisance de ses connaissances anatomiques et de l'indigence de sa technique. Peut-être. Mais il ne faut pas oublier que, dans l'art allemand, l'homme ne joue pas un rôle aussi prépondérant que dans l'art grec et l'art italien de la Renaissance, qui se sont assigné comme tâche essentielle la glorification du corps humain. Les artistes de vraie tradition germanique, comme Böcklin et Thoma, conçoivent l'être humain comme faisant partie intégrante de la nature. L'homme et le paysage forment un tout indissoluble : l'homme est pour ainsi dire une force du paysage personnifiée, tandis que le paysage est comme l'émanation de l'âme humaine.

C'est cette conception des rapports de l'homme et de la nature qui explique pourquoi Thoma ne peindra guère que des paysans ou des êtres mythiques, des êtres qui n'ont pas été déformés par la civilisation et qui vivent à l'unisson de la nature, qui restent avec elle en communion intime. Hans Thoma écarte le bourgeois et l'ouvrier des villes et, dans la vie du paysan, il choisit les motifs les plus simples : les joies de la famille, du travail, du loisir, en évitant les sujets anecdotiques qui ne parlent qu'à l'esprit.

Il peindra l'enfant avec sa grand'mère à bésicles, qui lui fait épeler le catéchisme, ou lui narre des contes de fées; il chantera le poème des travaux et des jours, les foins, les labourages, les semailles. Il nous montrera le ménétrier de village (*der Dorfgeiger*) assis au pied d'un arbre dans un jardinet et déchiffrant sa partition avec tant d'ardeur qu'il n'aperçoit pas la nuit qui tombe et la lune qui paraît; ou bien c'est le calme profond d'un après-midi de dimanche qu'il évoquera dans un tableau infiniment reposant (*Sonntagsfrieden*, pl. p. 89), où il représente deux vieilles gens dans une chambrette claire, la femme tricotant, l'homme absorbé dans la lecture de la Bible; des géraniums rouges fleurissent l'appui de la fenêtre, toute grande ouverte, par laquelle on aperçoit un coin de ciel bleu : paix profonde, tiédeur béate, langueur somnolente d'un dimanche d'été !

Dans ces idylles rustiques, Thoma ne se contente pas de fixer rapidement une impression : il peint tous les détails avec un amoureux scrupule.

Les plus petites choses sont précieuses pour lui, parce que chacune contient une parcelle de divin. Il reproche aux jeunes peintres de manquer de piété envers la nature ; il s'indigne de voir qu'au lieu de l'étudier patiemment avec amour, ils ne songent qu'à appliquer les recettes à la mode du dernier Salon.



Hans Thoma. — Le Gardien de la vallée (18[illegible])
Dresde, Galerie royale.

Si, en peignant de préférence des paysans, Thoma prétend montrer le lien étroit qui unit toujours l'homme instinctif à la terre, il manifeste encore plus clairement cette dépendance en créant des êtres de fantaisie, des êtres mythiques, qui ne sont que la personnification des forces de la nature. Comme Böcklin, Thoma fait naître l'homme du paysage, et cette mythologie nouvelle restera peut-être l'apport le plus original de la peinture allemande du XIXe siècle. Böcklin crée des monstres marins à la peau huileuse comme des phoques, aux gros yeux myopes de poisson, qui semblent emportés par les mêmes forces, agités par les mêmes passions que les vagues mouvantes de la mer ; le Pan velu, qui épouvante les chevriers en faisant ébouler les pierrailles, se distingue à peine des rochers roux derrière lesquels il se dissimule ; les nuages mena-

çants, qui courent dans le ciel bas strié de couleurs pourpres, s'affrontent avec la même rage que les Centaures. Il semble qu'une même vie élémentaire circule à travers les êtres et les choses.

Thoma s'efforce de recréer, par les mêmes procédés, la mythologie grecque et germanique : il résout les nuages floconneux en corps nus et potelés d'amours ; il évoque des couples de Tritons et de Néréides, un Centaure marin brandissant sa massue ; il peuple les forêts de Faunes et de Satyres qui jouent de la syrinx, épient ou poursuivent les Nymphes des halliers ; pour symboliser la visite de Sémélé au bel Endymion endormi, il imagine, dans la tiédeur d'une nuit d'été, des rayons de lune traversant des nuages opalins. Dans *la Barque de Charon* (1876), il entasse de blêmes passagers dans des attitudes d'épouvante et de désespoir, les yeux fixés sur le nocher qui fait avancer la barque sur l'eau glauque dans une sinistre nuit d'orage.

Les mythes chrétiens et germaniques lui sont encore plus familiers. Dans un tableau intitulé *le Gardien de la vallée* (*Der Hüter des Tales*), le chevalier saint Georges, armé de pied en cap, se dresse l'étendard à la main, à l'entrée d'une vallée paisible de la Forêt-Noire, montant la garde dans le crépuscule bleuâtre. « C'est le Michel allemand ; Dieu est avec lui, et il gardera fidèlement son pays. »

Grâce à deux mécènes francfortois, le Dr Eisen et l'architecte Simon Ravestein, Hans Thoma eut l'occasion de consacrer deux cycles de fresques décoratives à la légende des Nibelungen. Chez le Dr Eisen, il représenta *les Filles du Rhin, la Chevauchée des Walkyries, Siegfried chez Mime;* dans l'hôtel Ravestein, *Siegfried dans la forêt, le Réveil de Brünnhilde, Siegfried et les Filles du Rhin, la Mort de Siegfried.*

Malheureusement, l'imagination de Hans Thoma est courte et vulgaire : son panthéisme n'a pas la brutale puissance qui caractérise Böcklin. Il « embourgeoise », sans s'en douter, la mythologie grecque et germanique : ses Sirènes sont des matrones, ses Faunes sont un tantinet philistins et ses chevaliers ressemblent trop à des garçons de charrue. Sa connaissance du nu apparaît d'une désolante insuffisance dans ses académies de Nymphes et de Satyres. Comme Cranach, Altdorfer et les petits maîtres du XVIe siècle, il se sent porté vers les motifs familiers et les scènes de genre qu'il traite avec une grâce naïve. Jamais peut-être la mythologie ne l'a mieux servi

que dans *la Famille du Faune :* un vieux faune cornu, assis sur une motte de gazon, regarde paternellement un enfant nu qui, avec un brin de fougère, défend contre les mouches son petit frère endormi, tandis qu'une



HANS THOMA. — BONHEUR D'ÉTÉ.
(Cologne, Musée Wallraf-Richartz.)

jeune faunesse, à genoux sur l'herbe, est en train de traire une chèvre. Ce sont ces transpositions familières qui réussissent le mieux à Hans Thoma[1].

1. Dans *le Repos pendant la fuite* de Cranach, ou *la Naissance de la Vierge* d'Altdorfer, les sujets religieux sont transposés de la même façon dans une note familière et se métamorphosent en scènes de genre.

L'art de Thoma est, dès l'origine, profondément religieux, en ce sens qu'il est pénétré du sentiment de la divinité de la nature. Mais c'est surtout dans ces dernières années, sous l'influence d'un deuil douloureux et de la vieillesse songeuse, que la pensée de l'artiste s'est tournée vers les sujets bibliques. Dans un de ses tableaux, il se représente lui-même, sous les traits de Nicodème, recevant des lèvres du Sauveur la révélation.

Il mérite une place à part parmi les principaux peintres religieux de l'Allemagne moderne : Gebhart transpose les personnages de la Bible dans un décor flamand du xve siècle, Uhde se plaît à faire apparaître le Christ au milieu des paysans et des ouvriers saxons de notre temps. Thoma s'efforce de dégager le symbole contenu dans la légende chrétienne.

C'est à l'église Saint-Pierre d'Heidelberg que se trouve son premier essai de décoration murale (1901) : il a représenté de chaque côté du chœur le Christ sauvant saint Pierre en train de se noyer et apparaissant à Madeleine.

Un musée Thoma a été spécialement construit à Carlsruhe pour recevoir le cycle de peintures religieuses, qui est comme le testament de sa vie. La série commence par le *Triptyque de la Nativité*, qui représente, au milieu, l'adoration de Jésus nouveau-né par ses parents ; sur les volets, l'annonciation aux bergers et le cortège des trois Rois Mages (1906). Au *Triptyque de la Nativité* fait pendant le *Triptyque de la Résurrection*. Le Christ s'élève au ciel, triomphant de la Mort, symbolisée par un squelette étendu : de chaque côté sont figurés la chute des damnés dans l'enfer et le royaume des bienheureux (1908). Entre ces deux grandes compositions s'intercale une série de panneaux peints en tons clairs : *le Repos pendant la fuite en Égypte*, *le Christ et le Tentateur*, *le Christ prêchant devant le peuple*, et les angoisses du *Mont des Oliviers*. C'est toute la tragédie de la Passion qui se déroule devant nos yeux. Ainsi, arrivé au terme de sa vie, Thoma retourne, comme par une pente naturelle, au thème favori de l'art allemand du xve et du xvie siècle, et s'efforce d'ajouter une page nouvelle aux *Passions* de Schongauer et de Dürer.

Telle est l'œuvre de ce petit vieillard aux joues roses, aux yeux d'enfant, qui porte vaillamment le poids de ses 70 ans. C'est lui rendre

un mauvais service que de le grandir outre mesure, comme font des amis trop ardents, et de lui faire jouer, en face des impressionnistes berlinois, « ces sans-patrie », le rôle de porte-drapeau du nationalisme allemand, de champion du *Deutschtum* dans l'art. Nous avons dit qu'il protestait contre ces travestissements et cette apothéose. Il est sans doute aujourd'hui le premier à trouver qu'on lui fait un dangereux honneur en lui donnant place, dans la collection des *Classiques de l'art*, à côté de Titien, de Velazquez ou de Rembrandt. Ces comparaisons ambitieuses lui font plus de tort que les diatribes de ses adversaires.



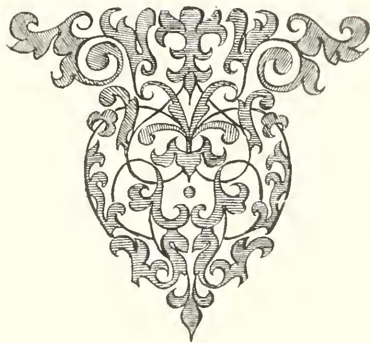
HANS THOMA. — LA RÉSURRECTION (1908).
Carlsruhe, Galerie Grand-Ducale

Les deux artistes contemporains auxquels on le compare généralement sont Liebermann et Böcklin. Aucun de ces rapprochements ne tourne à son avantage. Il est certain que Liebermann lui est très supérieur

par la technique et par la connaissance du métier; quant à Böcklin, il l'emporte de beaucoup sur lui par l'envergure de son imagination, par son inépuisable force de création.

Ce qui donne néanmoins à l'œuvre de Hans Thoma, malgré la pauvreté de ses moyens d'expression, une valeur durable, c'est qu'elle exprime quelques-uns des aspects permanents de l'âme allemande. C'est un art d'une simplicité attendrie, un « art populaire » dans le meilleur sens du mot, qui continue, avec une technique supérieure due aux leçons de Courbet, la tradition de Moritz von Schwind. Ses tableaux un peu frustes ont une saveur de terroir. Il est absurde de le guinder au niveau d'un Delacroix, d'un Courbet ou d'un Manet, qui ont été non seulement de parfaits exécutants, mais des novateurs dont l'influence s'est exercée sur toute la peinture européenne. La popularité de Thoma est et restera confinée en Allemagne. Mais dans les limites étroites où elle s'est déployée, l'action de ce doux « entêté qui, ingénument, fortement, reste attaché au sillon natal », est plus féconde que celle de maints virtuoses « déracinés ».

Louis RÉAU.





UN PORTRAIT INCONNU D'ÉLISABETH D'AUTRICHE

Il y a au Cabinet des Estampes de Paris quatre portraits au crayon[1] dont le faire tranche excessivement sur celui de nos crayons français, parmi lesquels ils sont conservés.

Deux de ces dessins représentent l'empereur et l'impératrice d'Allemagne, Maximilien II et Marie d'Autriche, l'un neveu, l'autre fille de Charles-Quint. Un troisième est reconnu par M. Bouchot[2], sur comparaison avec un des crayons d'Arras, pour l'héritière d'Arenberg qui porta le titre dans la maison de Croy. Le quatrième, désigné par une lettre ancienne comme M. de Randan, ne saurait être reconnu pour ce cadet de La Rochefoucauld, dont d'autres portraits du temps fournissent les traits : au contraire, le prognathisme dont il est marqué nous incline à voir dans ce visage celui d'un prince de la maison d'Autriche.

Arenberg n'appartient pas non plus à l'iconographie française. Ainsi ces quatre crayons ne se distinguent presque pas moins par les personnages qu'ils retracent, que par leur style. J'en ai conclu qu'ils étaient allemands : cela avec d'autant plus de vraisemblance, que la plupart des

1. Portraits montés, boites I, V, VI. J'ai donné une étude de ces crayons dans l'*Annuaire des Collections impériales de Vienne*, année 1905, p. 219.

2. Portraits au crayon de la Bibliothèque Nationale, p. 135. L'identité n'est pas absolue, mais une lettre ancienne, qui porte ces mots : *La Marck*, appuie cette conclusion.

portraits faits en Allemagne de l'empereur Maximilien II pour des séries, portraits de seconde main, portraits d'hôtels de ville[1], etc., ont le premier de ces quatre crayons pour origine. Des portraits de l'impératrice du même genre[2] proviennent aussi du second de ces crayons.

Cela étant, je crois qu'on prendra intérêt au portrait que je présente ici de la reine Élisabeth d'Autriche, femme de Charles IX.

Il appartient à M. Heseltine et il a fait partie de l'exposition tenue en novembre dernier aux Grafton Galleries[3] par la société anglaise du Fonds des Musées nationaux. On y reconnaît le même faire qu'aux crayons que je viens de dire, le même dessin, le même style. Un premier point est donc à retenir, c'est que l'œuvre de l'inconnu présumé allemand s'augmente d'une pièce par cet ouvrage.

Ce serait peu de chose peut-être, mais le nom de la princesse donne à ce portrait pris en soi de l'intérêt. Ce n'est pas sous ce nom qu'on l'avait présenté; on lui donnait celui d'Élisabeth de France, d'après une ancienne inscription que voici : *Elizabeth, fille de Henry II et Catharine de Médicis, fiancée à Don Carlos et mariée à son père Philippe II.* Cette inscription a été mise au XVIIe siècle par Adrien Drift, secrétaire du poète anglais Mathieu Prior, entre les mains de qui le portrait se trouvait[4]. L'autorité de cette inscription ne saurait balancer l'évidence que nous apporte la comparaison du portrait d'Élisabeth d'Autriche par Clouet, qui est au Louvre[5], et dont le Cabinet des Estampes conserve le crayon original[6].

Ces deux portraits représentent la même personne. Il est vrai qu'ils la représentent dans un esprit bien différent. Outre l'écart entre les talents, on trouvera dans le portrait de Clouet autant de grâce, de finesse et d'heureux arrangement, qu'il y a de rudesse maladroite dans l'autre. Préci-

1. Au musée de Brunswick, n° 44, au musée Impérial de Vienne (non catalogué), dans la collection de Thomas Rhediger à Breslau (musée de Silésie). Versailles et Hampton Court en possèdent des répliques. Une miniature est à Madnesfield Court, sous le nom de l'amiral de Coligny.

2. Musée de Brunswick, n° 41, et collection de Thomas Rhediger.

3. N° 122 des dessins.

4. Je dois cet intéressant renseignement à M. Richard W. Goulding, secrétaire du duc de Portland, qui a bien voulu en avertir M. Heseltine. Le même Drift a inscrit le nom (véridique cette fois) de Marguerite de France, femme d'Henri IV, sur un crayon appartenant aussi à M. Heseltine et qui faisait pendant au premier, à l'exposition des Grafton Galleries. A l'inscription de notre portrait est jointe (sans plus d'autorité) l'attribution à François Clouet, en cette forme : *Par Jannete, prem^r peintre de Henry III.*

5. N° 129. Ce portrait est reproduit ici, p. 105.

6. Portraits montés, boîte III.



ÉCOLE ALLEMANDE (XVIe SIÈCLE).

ÉLISABETH D'AUTRICHE, FEMME DE CHARLES IX ROI DE FRANCE.

Dessin au crayon — Collection de M. J. P. Heseltine

sément ce fait confirmera la différence des écoles, présumée dans les portraits susdits. Il serait tout à fait incroyable que ce portrait de la



ARTISTE INCONNU (XVIe SIÈCLE). — ÉLISABETH D'AUTRICHE.
Collection du marquis de Parades.

princesse fût d'une main française. Ajoutez qu'Elisabeth était fille de Maximilien et de Marie d'Autriche. L'identité ainsi reconnue, on s'étonne encore moins de voir le même artiste peindre, après les portraits du père et de la mère, celui de la fille.

Tous ces portraits furent sans doute exécutés à l'occasion du mariage d'Élisabeth et de Charles IX. Sans doute ils le furent à Vienne même, et



FRANÇOIS CLOUET. — ÉLISABETH D'AUTRICHE
Musée du Louvre.

peut-être celui d'Élisabeth est-il un de ces portraits de fiançailles sur lesquels on voit que les princes étaient invités à juger de la beauté de leur fiancée.

Je venais de faire ces réflexions et d'en tirer le projet de cet article, quand un hasard m'a fait découvrir en France la peinture à l'huile qu'on trouvera ci-contre, et qui est tirée du crayon de Londres.

Je ne crois pas que cette peinture soit l'œuvre de l'auteur du crayon lui-même. Tout, au contraire, dans ce panneau fait préjuger une autre main, laquelle aura disposé pour cette besogne soit du crayon original, soit d'une copie de ce crayon, soit d'une première peinture établie sur la même source. Les habitudes du temps en ces matières permettent toutes ces suppositions.

Quoi qu'il en soit, la peinture en question, propriété du marquis de Parades[1], n'est guère moins précieuse pour l'iconographie, que le crayon de M. Heseltine. Cette physionomie de la jeune reine était inconnue jusqu'ici. Plus que le portrait de Clouet, elle a ce qu'on appelle aujourd'hui (assez improprement) du réalisme, c'est-à-dire un détail des traits présentés sans effet d'ensemble, avec une certaine maladresse.

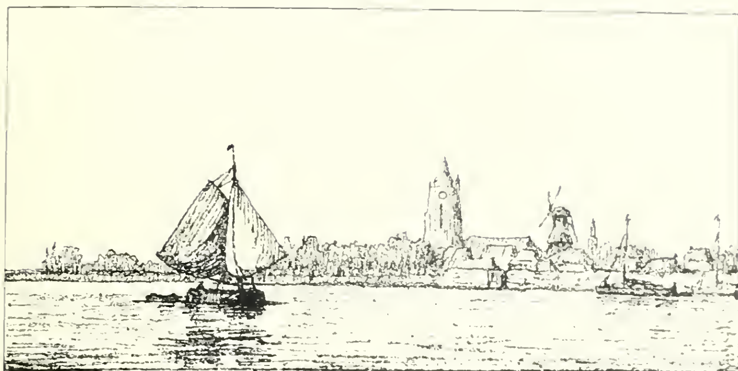
La mâchoire dans ce portrait avance, le nez est gros, les yeux tirés à la chinoise ; on s'aperçoit, en examinant l'autre, que la princesse avait tout cela. Mais l'artiste français, sans le dissimuler, a su n'en faire que les parties secondaires de ce qu'on nomme très bien *physionomie*.

La reine chez lui est prise en beau ; mais remarquez que ce beau vient de l'expression, c'est-à-dire de la vie représentée. Le portrait allemand est mort. Le défaut de physionomie y fait venir en avant, comme dans un inventaire, chaque trait particulier du visage. Lequel (si l'on donne à ce mot tout son sens) est le plus exact ? Je gage pour le français. Mais auprès de celui-là, le portrait allemand demeure un outil de précieuse analyse.

L. DIMIER

1. Nous remercions vivement M. de Parades, ainsi que M. Heseltine, d'avoir bien voulu autoriser la reproduction de ces ouvrages.





ALPHONSE STENGELIN

PEINTRE-GRAVEUR

Au déclin de l'automne, un léger voilier qui glisse lentement sur la Meuse ou qui s'arrête au bord d'un herbage; et, l'hiver, près du canal plus dur qu'un marbre, une guérite roulante et vitrée : tel est l'atelier d'un amoureux fervent de cette Hollande familière, dont la mélancolie n'est qu'une émanation de ses brumes. Ailleurs, il installe son chevalet dans une remise ou dans une étable; il fréquente la hutte des pêcheurs ou la chaumine enfumée des paysans : il parle avec eux, car il sait leur langue, sans être du pays. Et cet ami du Nord, que retient, sous un ciel toujours voilé, quelque affinité secrète, est un Lyonnais né de parents suisses : Alphonse Stengelin.

Depuis trente et un ans qu'il expose aux Salons de Paris (d'abord au Palais de l'Industrie, avant de passer, dès 1890, au Champ-de-Mars), on connaît ses toiles, inspirées toutes par l'atmosphère nacrée de la Drenthe, et qu'il termine à sa villa de Katwyk-sur-Mer, à deux pas de la vieille église; mais on sait moins sa carrière d'artiste un peu sauvage et son œuvre plus récent de lithographe ou d'aquafortiste.

Heureux peintre, dont une famille intelligente n'a pas entravé la

vocation! De bonne heure, après les études classiques, le Nord attira ce Lyonnais peu latin. Son premier éducateur fut Joseph Guichard, directeur de l'École des Beaux-Arts de Lyon; mais il laisse à ses compagnons d'atelier les rives du Rhône et les monts du Forez où s'est transmise avec piété la tradition du dessin ferme et de la ligne un peu sèche : dès lors, au musée, ce qui lui parle, c'est Van Goyen ou Paul Potter, et la bonhomie d'un Van de Velde ; et les Rembrandt du Louvre achèveront de lui faire pressentir l'âme indéfinissable de la lumière.

La Hollande ! Il l'entrevoit, d'abord avec Fleury Chenu, le peintre lyonnais des hivers neigeux, puis, à deux reprises, avec son vrai maître, un portraitiste méridional, M. Némorin Cabane ; et ses visites, bientôt multipliées, se font périodiques : il abandonne définitivement Paris bruyant et les copies au Louvre pour la campagne triste et verte, pour l'eau grise, reflet argentin de l'atmosphère pluvieuse où transparaît la pâleur du soleil, pour la poésie des horizons calmes dans le silence des espaces et des ciels nuageux... La sérénité pénétrante, qu'il n'avait pu découvrir autour de la place Pigalle, en dépit du voisinage de Zuber et de Puvis de Chavannes, il la retrouve, comme une ancêtre éloignée dont on a longtemps rêvé les traits, dans l'apaisement des crépuscules sans panache romantique ou dans l'intimité non moins recueillie du vieil Israëls, de la famille Mesdag et du Dr Bredius, alors directeur du Musée Royal de La Haye.

Et comme on revoit partout ce qu'on aime, la Hollande accompagne son fils adoptif vers la fin de l'été, dans sa villa d'Écully : près de Vaise, au pays natal, et très loin de l'activité populacière ou commerçante de la Croix-Rousse et des Terreaux, ce Lyonnais des Pays-Bas s'est fait un coin d'ombrage virgilien que domine, aux beaux soirs, la crête immaculée du mont Blanc; c'est là qu'il a reçu l'original dessinateur François Vernay, ce vagabond du plein-air, ou le regretté Seignemartin, portraitiste lyonnais mort très jeune, qui nota sa ressemblance avec sa grande barbe ombragée par son feutre[1], et qu'il étudia dans un livre[2]. Mais sort-il de son ermitage ? Il se dirige aussitôt vers les plaines et les étangs de la Bresse, dont le ciel gris lui rappelle la Hollande... On chérit la nature, comme tout objet aimé, pour les émotions qu'elle suggère et surtout pour les sentiments qu'on lui

1. Musée de Lyon, salle Seignemartin.

2. *Seignemartin*, par Ch. Faure et A. Stengelin; 1 vol. in-4°, 1907.

LA MEUSE EN HOLLANDE

Gravure originale de M. Alphonse STENGELIN

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Mouton et Cie



prête : il y a comme une obscure volonté dans toute sympathie. Si bien que le souvenir est maintes fois plus puissant que la réalité qu'il transforme; et le peintre se hâte de rentrer pour crayonner ses souvenirs. Dans un faubourg de Lyon, devenu graveur, il reste Hollandais.

Composé, jusqu'à présent, d'une soixantaine de lithographies et d'une douzaine seulement d'eaux-fortes, l'œuvre du graveur[1] n'est pas différent des tableaux du peintre : il les prépare ou les rappelle. De souvenir (car il a la mémoire fidèle) ou d'après d'anciens crayons, quand revient l'amertume des premiers jours courts avec l'impatience du départ, le peintre aime à prolonger la séance en dessinant sur la pierre tendre avec la plume ou le crayon gras du lithographe; il invoque sans prétention l'image lointaine des espaces qu'il reverra bientôt, les plaines et les grèves, les landes plates ou les plages basses, le fleuve élargi qui s'anime ou le petit port qui s'éveille, la verdure frileuse et l'eau morte, la région marécageuse où se confondent familièrement la terre et la mer : thèmes habituels des toiles qu'il ébauche, avec la ponctualité des saisons, dans son embarcation légère ou dans sa guérite vitrée. Le peintre-graveur ne craint pas l'apparence des redites, car il sait que la nature et le souvenir ne se répètent jamais absolument. Et comme dans le *Crépuscule* du Luxembourg ou dans le *Nocturne* du musée de Lyon, ses meilleurs tableaux, c'est la dernière lueur d'un coucher de soleil ou le premier frisson d'un lever de lune qui sert de cadre au noir profil d'une barque à voiles ou d'un moulin trapu. Pareille à ses nombreux dessins rehaussés d'un frottis d'ocre ou de bistre, où se distingue *l'Éclat pluvieux* du dernier Salon, telle lithographie, qui n'est pas plus grande que la page d'un livre, épand l'horizon sous le squelette noirci d'un branchage d'hiver.

De sujet, point; mais une composition sans apprêt, qui retient fugitivement la vie du pâturage ou de la pêche; et tout l'intérêt réside dans la qualité de l'atmosphère, éclairée par le passage du nuage que reflète le vague ruban du canal. Rares sont les formats importants et les pièces terminées, comme le grand *Lever de lune*, ou le *Village sous les saules*, ou le *Bouquet d'arbres près de Zweloo;* mais rien de plus attrayant qu'un simple croquis, destiné par l'auteur à servir d'*en-tête* au bristol d'une carte,

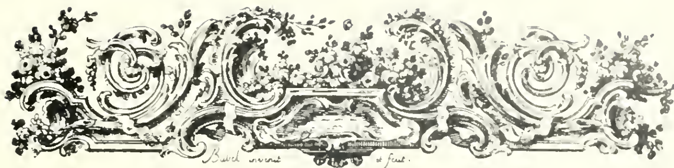
1. Voir le *Catalogue descriptif des eaux-fortes et lithographies d'Alphonse Stengelin*, par Philippe Zilcken (La Haye, 1910).

au papier d'une lettre : une chaumière drenthoise, abritée par des chênes, un petit raidillon qui monte entre deux haies, il n'en faut guère plus au crayon pour parler avec la précise légèreté du souvenir.

La lithographie peu compliquée n'est qu'un dessin multiplié par le tirage de la presse; et le lithographe s'est mis plus tard à la cuisine plus mystérieuse de l'eau-forte, qui manquait seule encore à ce Lyonnais volontairement déraciné pour être admis dans la petite famille des peintres-graveurs néerlandais : groupe charmant, depuis Anton Mauve et les frères Maris, catalogués auparavant par l'active sympathie d'un Zilcken, et qui continue de retenir sur le miroir du cuivre le portrait de la patrie commencé par les ancêtres. Sans se laisser asservir ni décourager par la majesté du passé, tout paysagiste est volontiers graveur au pays de Ruysdael et de Rembrandt; mais, si les explorateurs de la campagne romaine y recherchent trop docilement, parmi les colonnes brisées, les pas du Poussin, le Nord s'est toujours montré plus favorable à la liberté de l'observation directe, et l'héritage imposant du style y pèse moins lourd.

Que sa pointe esquisse le bain des vaches paisibles, le reflet séculaire du vieux moulin dans la Meuse, un tournant de canal animé par le travail humain, la rude silhouette du *Pêcheur de coquilles* ou du *Porteur de poissons*, notre aquafortiste lyonnais a suivi d'instinct la poétique familière de son entourage; et son plus grand mérite est la simplicité. Sans jamais se préoccuper de toutes les belles violences contemporaines, de quelque nom que le succès les désigne, et non moins indifférent aux antiques échos de l'anthologie bocagère qui tourmentent les poètes érudits de sa ville natale, il ne peut s'intéresser qu'à ce qu'il a vu. Révolutions ou chimères n'existent pas à ses yeux. Ni l'art ni la nature ne l'entretiennent d'ardents mensonges. C'est un sage observateur, qui cherche la poésie dans une réalité rafraîchie par le double émoi de la bise et de la brume, et qui réclame un décor sympathique à son humeur un peu farouche, à la fois respirable et reposant : l'air, le ciel, un beau soir d'automne, avec sa douceur mouillée d'humide opale, suffisent « au sombre plaisir d'un cœur mélancolique »; et le talent du peintre-graveur ne se lasse point de les traduire avec amour, ingénument.

RAYMOND BOUYER



DEUX ARCHITECTES FRANÇAIS EN DANEMARK AU XVIIIe SIÈCLE

LES FRÈRES JARDIN

Le roi Frederik V, encore que dans l'histoire du Danemark son règne paraisse comme celui d'un assez grand constructeur, n'était pas un amateur éclairé des beaux-arts. Il s'inquiétait médiocrement d'encourager l'art national. Les artistes qu'il employait, peu lui importait qu'ils fussent danois ou étrangers. Le seul point auquel il s'intéressât était la consécration de sa propre gloire. Mais il s'y intéressait beaucoup. Louis XIV ayant à Paris sa statue équestre sur la place des Victoires, il voulut la sienne sur la place Frederik, et il comprenait mal que les peintres et les sculpteurs pussent appliquer leur talent à autre chose qu'à reproduire ses traits. La pose si connue de Louis XIV dans le portrait de Rigaud fut adoptée par lui et il entendit, par des peines spécialement édictées, en conserver dans ses États le monopole. Pour mieux fixer son nom dans la mémoire des hommes, il résolut d'embellir Copenhague. Il projeta de fonder tout un nouveau quartier, le quartier Frederik. Sa paroisse, l'église Frederik, réunie à la place Frederik par la rue Frederik, serait une magnifique église qui se rattacherait comme style au palais d'Amalienborg. Le roi s'adressa pour la construction de cette église à l'architecte danois Nicolaï Eigtved, surintendant des bâtiments et constructeur du palais d'Amalienborg. Nul mieux que lui n'était capable

de raccorder à l'ancien le nouvel édifice. C'est précisément cette préoccupation qui allait le perdre.

L'église Frederik, selon l'idée du premier moment, devait commémorer le 300e anniversaire du règne des Oldenbourg. Lors de la pose de la première pierre, en 1749, des médailles d'or et d'argent furent frappées avec cette inscription :

IN MEMORIAM
SERVATÆ PER TRIA SECULA
REGIÆ DOMUS OLDENBURGICÆ
GRATO IN DEUM ANIMO
FREDERICUS V REX DAN. NORV.
HUJUS TEMPLI
PRIMUM POSUIT LAPIDEM
D. XXX. OCTOBR. MDCCXLIX.

D'autres prétextes à cette construction avaient été mis en avant. Elle constituerait, disait-on, un encouragement pour les artistes : peintres, sculpteurs, architectes, auxquels elle assurerait du travail pendant de longues années. Elle était également une occasion remarquable de faire valoir le marbre des carrières de Norvège.

En projetant ce beau monument, on avait une double intention. Outre la beauté qui devait en revenir à l'ouvrage, on voulait faire valoir les carrières de marbre de Norvège, dont cette église devait être bâtie. Ces carrières étaient très susceptibles de devenir un objet de commerce pour la Norvège en fournissant un gros lest utile aux navires qui y font leurs cargaisons et qui, à l'exception du fer, ne trouvent point de marchandises pour y suppléer [1].

Le plan choisi par Eigtved comprenait un corps central de forme circulaire surmonté d'une coupole monumentale dont la façade était encadrée de deux tours dans son prolongement, le tout selon un axe parallèle à la Bredgade [2]. Cette forme fut ratifiée par le roi; elle était pourtant bien sujette à caution et allait donner des résultats peu gracieux.

Les difficultés se manifestèrent dès le début. Les projets de façade présentés par Eigtved furent successivement rejetés avec des critiques

1. Hennings, *Essay sur les arts en Danemarc*. Copenhague, 1778.
2. Une rue de Copenhague.

sévères. Leur principal défaut était de ne pas convenir au caractère du monument. Désireux avant tout d'harmoniser l'église et le palais, conformément aux ordres reçus, Eigtved oubliait que sa nouvelle construction devait présenter un aspect plus sévère, et il s'acharnait à encombrer ses



Le Chateau d'Amalienborg, par Eigtved, et la statue de Frédéric V, par Saly, à Copenhague.

murs de rocailles et de guirlandes. Devant plusieurs essais infructueux, le roi perdit patience. Oublieux de l'élégance discrète d'Amalienborg et de tous les services rendus, il déclara que ce « pauvre » Eigtved était « absolument incapable », et il semble que l'architecte soit mort juste à temps, le 7 juin 1754, pour éviter la disgrâce[1].

1. Ce point d'histoire paraît pourtant douteux. On aurait retrouvé [illegible]

Le nouveau directeur de l'Académie d'art de Copenhague nommé à la mort d'Eigtved fut le sculpteur français Jacques-François-Joseph Saly[1]. Il avait été appelé environ un an auparavant : Frederik V, désireux de voir sa statue équestre s'élever sur une place de sa capitale, avait demandé à Paris, lors de son voyage en 1752, un sculpteur qui fût capable de mener à bien ce travail. Bouchardon lui avait recommandé Saly.

Saly était né à Valenciennes. Il avait étudié la sculpture à l'Académie de Paris et y avait obtenu le premier grand prix de Rome le 6 septembre 1738. En 1740, il était parti pour l'Italie en qualité de pensionné et y avait étudié les antiques dont il avait même fait des gravures (1746). Après quoi, il était retourné à Valenciennes et y avait élevé une statue équestre de Louis XV (1749). L'année suivante il avait exposé au Salon[2] et l'année d'après il était reçu académicien sur présentation d'un groupe de marbre représentant un faune qui joue avec un chevreau[3]. Au Salon de 1753, il avait reparu avec le titre d'adjoint à professeur : il exposait un *Amour* destiné au château de Bellevue[4]. Cette même année, âgé de 35 ans, il avait quitté Paris pour Copenhague avec le titre de professeur à l'académie danoise et la mission de faire la statue équestre de Frederik V. Cette statue sera achevée en 1768 et fondue par Pierre Gor[5].

Pendant son séjour à l'école de Rome, Saly s'était lié d'amitié avec un jeune architecte du nom de Nicolas-Henri Jardin. Ce fut à lui qu'il pensa lorsqu'il s'agit de donner un successeur à Eigtved comme constructeur de l'église Frederik. Il aurait peut-être trouvé parmi les artistes danois qui l'entouraient un architecte apte à redresser l'œuvre gauchement

série de dessins se rapprochant beaucoup de ceux qui furent approuvés par le roi le 6 mai de la même année ». Alors, il y aurait certainement eu, entre la Commission des bâtiments et Jardin, une discussion concernant ces projets, puisque l'architecte français en presenta de nouveaux qui furent examinés à leur tour (Meier, *Marmorkirken fra*, 1749 *til* 1772).

1. Thiele, *Kunst akademiet og heststatuen paa Amalienborg*. Kbh., 1883.

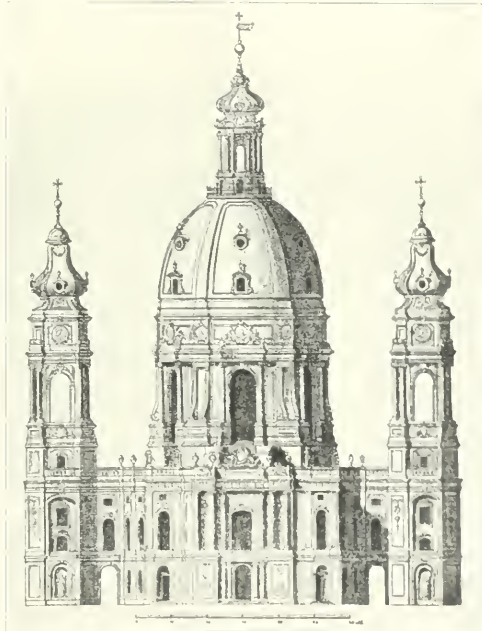
2. *Salon de 1750*. — Par M. Saly : 146. Un modèle en plâtre représentant un jeune faune qui tient un chevreau. — 147. Le buste d'une petite fille en marbre. — 148. Le Portrait en plâtre de M... — 149. Trois esquisses de terre cuite représentant des tombeaux ; sous le même numéro. — 150. Deux autres esquisses, dont l'une, deux cariatides, et l'autre, un Diogène ; aussi sous le même numéro.

3. *Salon de 1751*. — Par M. Saly, académicien : 96. Une figure de marbre, faite pour sa réception à l'Académie, représentant un jeune faune qui tient un chevreau. C'était l'exécution en marbre du motif en plâtre exposé l'année précédente.

4. *Salon de 1753*. — Par M. Saly, adjoint à professeur : 56. Une figure en marbre, de deux pieds de proportion, représentant l'Amour. — 57. Un petit modèle en plâtre, représentant Hébé, déesse de la Jeunesse.

5. Pierre Gor avait déjà fondu une statue de Louis XV destinée à Reims, sur le modèle de Pigalle.

entreprise; il préféra proposer Jardin, soit qu'il doutât des capacités de ses confrères, soit qu'il eût voulu réserver à un compatriote une place avantageuse. Son choix fut ratifié sans objections par le roi, qui, nommant presque en même temps l'architecte de Thurah surintendant des bâtiments en remplacement d'Eigtved, aurait pu s'inquiéter de favoriser celui-là de préférence à un étranger. Saly ayant nommé Jardin, Frederik V fit écrire à Paris, stipulant qu'il le voulait « à tout prix ». Dans ces conditions, les négociations ne pouvaient qu'aboutir. Nicolas Jardin décida d'accepter moyennant que son frère Louis-Henri, architecte lui aussi, serait également engagé. Il fit sans doute valoir que pour un travail aussi important que la construction de l'Église de marbre, il avait besoin d'être sérieusement secondé et qu'il lui paraissait impossible de trouver aucun dévouement plus fidèle et plus éclairé que celui de ce frère cadet. Le 12 octobre 1754 les contrats furent signés. Louis-Henri Jardin était nommé architecte du roi aux appointements annuels de mille riksdalers[1] et professeur de perspective à l'Académie avec une indemnité de deux cents riksdalers. Nicolas Jardin était



EIGTVED.
PROJET POUR LA FAÇADE DE L'ÉGLISE FREDERIC.

1. Le riksdaler vaut environ 4 fr. 50 de notre monnaie.

également nommé architecte du roi, mais avec quatre mille riksdalers de traitement annuel, et professeur d'architecture avec cent riksdalers d'indemnité. Les deux frères gagnèrent Copenhague l'année même.

Tandis que Saly était arrivé là avec son prestige d'adjoint à professeur de l'Académie de France, les Jardin étaient des inconnus. L'aîné, Nicolas, après l'obtention de son grand prix de Rome en 1744, était parti pour l'Italie, et il venait seulement de rentrer à Paris, après dix années de séjour, lorsque l'offre de Frederik V l'y avait rejoint. Plutôt que d'entamer une lutte contre de nombreux talents déjà établis et bien en cour, accoutumé aux voyages par son séjour prolongé en Italie, curieux aussi de voir du nouveau, et encouragé par son ami Saly, de deux ans seulement plus âgé que lui, il remit à plus tard de se faire connaître en France, il s'en fut chercher à l'étranger des titres à la renommée. Son frère, Louis, n'avait que vingt-quatre ans et venait d'obtenir un troisième prix à l'Académie d'architecture de Paris [1].

Dès leur arrivée, les Jardin se mirent au travail. A la même époque, le 1er janvier 1755 exactement, Saly, qui avait entrepris de réformer l'Académie d'art [2], met en vigueur son nouveau règlement. Il exigeait un morceau de réception de quiconque voulait être académicien. Les membres de l'ancienne Académie eux-mêmes n'en étaient point dispensés. Louis Jardin présenta le dessin d'un château de plaisance, et Nicolas Jardin le dessin d'un arc de triomphe. Il est probable que, loin d'être faits pour la circonstance, ces dessins étaient des études apportées à titre de modèles et qu'ils sortirent de leurs cartons [3]. Cet examen ne fut pour eux qu'une formalité [4].

Le premier soin de Nicolas Jardin fut de se faire remettre les dessins qu'Eigtved avait exécutés pour l'église de marbre. On lui montra ceux du 10 avril 1754. Un coup d'œil lui suffit pour se rendre compte de l'incohérence qui régnait dans ces compositions.

Le plus grave défaut que l'on remarque dès l'abord quand on examine le projet d'Eigtved, nous l'avons déjà signalé : c'est que la façade, plutôt

1. Extrait des procès-verbaux des séances de l'Académie d'architecture : « Lundi 2 septembre 1754. — Dans le 3e scrutin, le dessin coté B, qui est du sieur Louis-Henri Jardin, a eu la pluralité des voix pour le 3e prix ou accessit... » (Arch. nat., O1 1929 7).

2. Fondée en grande partie par le sculpteur français Le Clerc.

3. Ces dessins ne sont plus à l'Académie, et je n'en ai trouvé aucune trace au Musée national.

4. Séance du 15 janvier 1755 (Thiele, *op. cit.*).

qu'à une église, conviendrait au château de plaisance d'un grand seigneur ou d'un financier. Peu de surfaces planes, partout des colonnes, colonnettes et pilastres, simples et jumelés, appartenant indistinctement à tous les ordres, les rares panneaux ménagés couverts d'une ornementation de boudoir avec des faveurs, des guirlandes et des rocailles. Cette façade s'éparpille sur des plans multiples, réunis par des pans coupés, des angles



VUE GÉNÉRALE DE L'ÉGLISE FRÉDÉRIC PROJETÉE PAR JARDIN AVEC LE PALAIS D'AMALIENBORG.
Gravure de Rosenberg d'après le dessin de Jardin.

rentrants, des rinceaux et des moulures, qui forment une quantité de coins et de recoins ; des deux étages, le rez-de-chaussée est plus bas de plafond que le premier qui paraît d'autant plus élevé qu'il est surmonté d'une attique, puis d'une balustrade sur laquelle s'érige une rangée de vases. Ces deux étages, à leur tour, sont écrasés par un tambour colossal que des contreforts maniérés et des médaillons fleuris trouvent le moyen d'étriquer. Ce tambour supporte une vaste coupole que surmonte une lanterne terminée par un toit de forme bizarre. Les tours latérales, plus bizarrement coiffées encore, et de forme indécise, sont de fort mauvais goût.

Il faut ajouter que la mauvaise proportion, la confusion de cet ensemble impropre « à inspirer le recueillement convenable dans un pareil édifice », ne tenait pas uniquement au caractère des moyens architectoniques employés. La cathédrale d'Auch, par exemple, dont la façade date de 1660, présente aussi des ouvertures dont le cintre est surmonté d'écussons et de guirlandes; elle est ornée de pilastres et de colonnes cannelées, terminés par des chapiteaux d'ordre composite, mais un goût d'une indéniable sûreté a présidé à son exécution; une simplicité, une discrétion de bon ton dans la distribution des sculptures ont su habilement racheter ce que les motifs de décoration auraient pu avoir de trop séduisant.

Jardin n'appartient déjà plus à la génération des artistes qui se vouèrent aux grâces du style « rocaille ». On sent chez lui la tendance qui se manifeste un peu partout d'un retour à l'antiquité. A Paris, c'est encore le beau temps de Boucher et de ses émules, mais l'architecture est en avance sur la peinture : les perspectives gréco-romaines vont envahir nos rues.

Il va sans dire que l'imitation plus ou moins exacte de l'antique fut cause que bien des hommes sans valeur produisirent des œuvres insipides et glacées. Un architecte comme Gabriel, par exemple, put créer dans le style nouveau d'incontestables chefs-d'œuvre, en n'abdiquant pas comme ses confrères inférieurs toute personnalité. Ce fut également le cas de Jardin.

Jardin est d'ailleurs un artiste de transition. Quand il quitte Rome, il a les yeux et l'esprit tout pleins des monuments de l'antiquité, mais l'époque n'est pas encore assez avancée pour qu'ils s'imposent, à l'exclusion de tout autre idéal. Personne, à ce moment-là, n'eût encore osé rompre absolument avec le style rocaille, et lorsque Soufflot commencera Sainte-Geneviève en 1764, quelles critiques et quelles ironies ne rencontrera-t-il pas ! Jardin combina toujours les deux styles et obtint souvent ainsi d'heureuses harmonies. Une de ses constructions au moins n'est pas loin d'être un chef-d'œuvre.

Le Danemark devait se convertir plus tôt que la France à l'austérité du style néo-antique. Cet idéal était plus conforme à son tempérament, à ses goûts, à son climat, qui admettaient mieux une certaine sévérité que les grâces souriantes du « rococo ». Aussi, les nouveaux projets de Jardin pour l'église de marbre furent-ils reçus avec enthousiasme. Les trois

premiers furent cependant rejetés comme trop coûteux, un quatrième fut accepté en juin 1756[1]. Pour éviter des frais considérables, Jardin s'était



NICOLAS JARDIN. — FAÇADE PRINCIPALE DE L'ÉGLISE FRÉDÉRIC.

Gravure de Patte d'après le dessin de l'architecte.

vu contraint d'utiliser les soubassements déjà construits, et par conséquent le plan d'Eigtved. Son projet présente donc aussi un corps principal de

1. La consécration définitive eut lieu à la séance que la commission des bâtiments tint le 14 décembre de la même année.

forme ronde et deux tours latérales, à chaque extrémité d'un diamètre. Cette disposition a l'inconvénient de donner au monument une apparence de garniture de cheminée, — un sujet entre deux candélabres, — d'autant plus désagréable que les tours latérales, entièrement séparées de l'église proprement dite, ont le caractère affligeant et piteux des inutilités. Tel quel, ce projet est cependant supérieur à celui d'Eigtved. D'abord, au lieu de pénétrer de plain-pied dans l'église, on y accède par un large escalier qui aboutit à un péristyle d'assez bonne mine. Ce péristyle constitue, avec son fronton soutenu par six colonnes corinthiennes, la partie centrale de la façade et contribue à éviter dans une certaine mesure l'impression d'écrasement. Le soubassement, dont les portes s'ouvrent derrière la colonnade, est à deux étages comme dans le projet d'Eigtved, mais il est de forme arrondie comme le tambour qu'il supporte et qui est relié à lui par quatre degrés. Le tambour ainsi surélevé se montre, du pied même de l'édifice, dégagé de la substructure. La coupole est, comme le tambour, inspirée de Saint-Pierre, au reste, simple et bien proportionnée, encore qu'un peu lourde et tassée. Elle est terminée par une lanterne qui couronne l'édifice. L'ensemble présente un aspect de solidité, de gravité sans sécheresse, d'harmonie un peu grise. Ce n'est pas une église fervente, c'est une église convenable[1].

D'après les calculs de l'architecte, la construction devait durer vingt-sept ans, et l'aménagement complet, tant intérieur qu'extérieur, exigeait

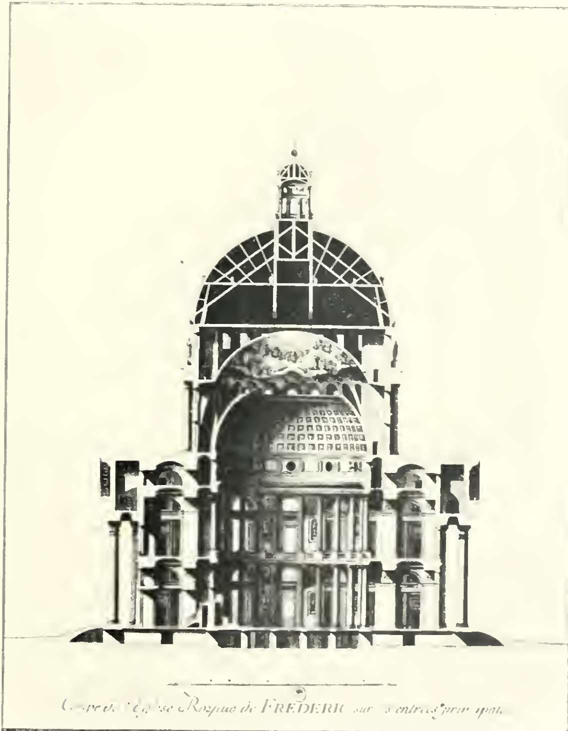
1. Avant d'en accepter définitivement le plan et les dessins, le roi de Danemark les fit parvenir à l'Académie d'architecture de Paris et demanda son avis à l'assemblée, qui répondit par un rapport, ainsi que cela résulte des procès-verbaux suivants :

Lundi, 16 février 1756. — M. le marquis de Marigny ayant envoyé à l'Académie deux plans et elévations faits par le sieur Jardin, pour une eglise que le Roy de Danemarck veut faire construire à Copenhague et désirant avoir l'avis de la Compagnie sur la preference que l'on peut donner à l'un de ces deux projets et sur les corrections dont ces projets peuvent être susceptibles, on a nommé MM. Tavenot, Contant, Soufflot, de la 1re classe, et MM. Aubry et Le Carpentier, de la 2e classe, pour examiner ces plans et en faire leur rapport à la Compagnie. Ces cinq commissaires sont convenus de s'assembler jeudi prochain, à trois heures, pour faire cet examen et écrire leur avis, qui sera communiqué à M. le marquis de Marigny après que l'Académie l'aura approuvé.

Lundi, 23 février 1755. — L'Académie assemblée, MM. Tavenot, Aubry, Soufflot et Le Carpentier, qui avaient été nommés pour examiner particulièrement deux différents plans et elévations d'un projet fait par le sieur Jardin, architecte, ancien élève de l'Académie, ancien pensionnaire du Roy en l'Académie de France à Rome, pour une église que le Roy de Danemarck veut faire construire à Copenhague, ayant fait leur rapport à la Compagnie aujourd'hui 23 février, elle a de nouveau examiné avec attention lesdits deux projets, dont l'un est coté *A* et l'autre coté *B*, et a été d'avis de donner la préférence au dernier coté *B*.

La Compagnie a vu avec plaisir que le projet coté *B* était fait avec beaucoup d'intelligence et que

cent ans. Une somme annuelle de vingt mille riksdalers devait y être consacrée. La composition successive des quatre projets avait demandé



Nicolas Jardin. — Coupe longitudinale de l'église Frédéric.
Gravure de Patte d'après le dessin de l'architecte

dix-huit mois ; ce fut dans le courant de l'année 1756 que les travaux

le caractère de l'architecture en était bon et noble. Elle a cependant remarqué qu'il laissait quelque chose à désirer et a fait en conséquence les observations suivantes :

Elle pense que le dôme, qui est le centre, étant parfaitement circulaire, le total du plan devrait former un carré parfait.

1° Parce que les diagonales du carré qui passeront par le centre de ce dôme passeraient aussi par le milieu des fenêtres qui sont au-dessus des pendentifs :

reprirent. Louis Jardin secondait son frère, et, pour mieux être à même de surveiller la construction, il demandait, en 1757, qu'un bureau lui fût aménagé sur l'emplacement même du chantier.

Elle fut, dès l'abord, poussée avec activité. Il fallut élargir les fondations pour donner à l'édifice une assise plus assurée, et, malgré ce surcroît de travail, en 1765, si l'on en croit Pontoppidan[1], les murs s'élevaient à quinze aunes au-dessus du sol.

Entre temps, de Thurah était mort (1759), Jardin avait été nommé intendant des bâtiments. La construction de l'église, dont on admirait le projet, ainsi que ses titres, lui faisaient une grande renommée : l'homme qui allait édifier l'église de marbre apparaissait comme un génie sans pareil, et cette impression fut effectivement si forte que, malgré l'abandon des travaux, quelques années plus tard, malgré le départ précipité de Jardin, qui ressemblent à un échec et à une disgrâce, elle subsista. La ruine grandiose resta comme le témoignage de ce qu'il aurait pu faire[2].

P. LESPINASSE

(A suivre.)

2° Parce que les entre-colonnes des façades latérales seraient égaux à ceux des façades principales ;

3° Parce qu'alors les colonnades circulaires du rez-de-chaussée des tours n'excéderaient le corps de l'édifice que de peu de chose au-delà d'un demi-cercle, ce qui rendra insensibles les jarrets qui résulteront nécessairement de leurs plans mixtilignes et fourniront peut-être le moyen de continuer, par des colonnes engagées dans les parties concaves des murs latéraux de l'église, les colonnades qui enveloppent le rez-de-chaussée des tours ;

4° Enfin, parce que les murs auraient partout une épaisseur semblable et que les colonnes seraient également engagées, ce qui serait plus conforme aux lois de la solidité et de la régularité.

La Compagnie aurait souhaité qu'on en pût supprimer les tours ; mais, dans le cas où elles seraient d'une nécessité absolue, elle préférerait la proportion et le caractère du projet coté *A*.

Elle a pensé aussi que l'on pourrait donner aux croisées du soubassement et du dôme quelques pieds de plus de hauteur pour en charger les ornements, qui paroissent de bon goût, ce qui procurerait à l'église plus de jour dont elle pourrait avoir besoin.

La Compagnie croit que l'avant-corps, couronné d'un fronton, est un peu étroit relativement au dôme et forme avec le reste de la façade trois parties trop égales.

Elle croit aussi que la principale porte pourrait avoir plus d'élévation.

On n'a cru devoir entrer dans un plus grand détail, persuadé qu'on est que le s^r Jardin aura fait les distributions et décorations intérieures conformément aux usages et convenances du pays et suivant les intentions d'un Roy des plus éclairés de l'Europe (*).

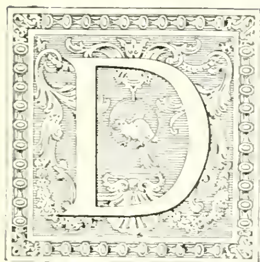
1. Pontoppidan, *Danske Atlas*.

2. L'église fut achevée de 1878 à 1894.

(*) Presque toutes les observations de ce rapport ont été prises en considération dans la réalisation actuelle de l'édifice.

LES SALLES DE LA MONARCHIE DE JUILLET

AU MUSÉE DE VERSAILLES[1]



U moment le plus tragique du règne de Louis-Philippe nous ne trouvons à Versailles que deux souvenirs. Nulle grande toile consacrée par la piété officielle à la mort malheureuse du duc d'Orléans. Le petit tableau de Quinard, modeste et dénué de prétentions, n'est du moins pas sans éloquence : il représente l'intérieur de la chapelle érigée sur la route de la Révolte à Neuilly, à la place même où eut lieu l'accident : on y voit, sous les arceaux blonds, devant les vitraux peints d'après les cartons d'Ingres, une rangée de prie-Dieu et des chaises noires, dont l'alignement solitaire a de la mélancolie. Le tableau de Jacquand, au contraire, n'émeut pas ; c'est le *Conseil tenu aux Tuileries, le 15 août 1842*. Ce conseil attribua la régence éventuelle au duc de Nemours, ce qui excluait la duchesse d'Orléans. L'artiste médiocre qui peignit cette toile s'est efforcé de donner quelque gravité à la scène, mais l'impression est plutôt d'ennui que de douleur. Un seul détail retient l'attention : la plaisante couleur rose des portefeuilles ministériels[2].

Avant d'arriver aux deux suites de tableaux, qui racontent le voyage

1. Second et dernier article, voir la *Revue*, t. XXVIII, p. 49.

2. Le tableau fut payé 6.000 francs en 1843. Le roi est entouré de ses ministres : le maréchal Soult, l'amiral Duperré, Guizot, Martin du Nord, Villemain, Duchâtel et Hermann. — Un autre *Conseil* figure dans les nouvelles salles : celui qui fut tenu à Champlâtreux en 1838, chez le comte Molé, alors premier ministre. C'est une vilaine toile, un peu ridicule, de Henry Scheffer (le frère cadet d'Ary, 1798-1862) ; les fauteuils de bois noir recouverts de rouge font le plus singulier effet dans la salle aux boiseries vert d'eau. Le tableau de Versailles est une réplique, payée 6.000 francs en 1840, de l'original (payé le même prix en 1839), que le roi avait commandé à l'intention de Molé.

de la reine Victoria en France et celui de Louis-Philippe en Angleterre, et qui terminent, dans l'attique du Midi, l'histoire de la monarchie de Juillet, nous ne rencontrons que des peintures faites pour commémorer quelques mariages et baptêmes princiers, peintures sans grande valeur auxquelles il est inutile de nous arrêter [1].

On est étonné de ne rien rencontrer ici qui commémore l'inauguration de Versailles. Louis-Philippe s'est beaucoup, s'est trop occupé de Versailles ; il a détruit d'admirables appartements, qui avaient résisté aux révolutions, pour y installer, avec un goût douteux, des peintures dont l'intention « éducatrice » n'excuse pas la laideur. Ce n'est pas qu'il n'y ait quelques bonnes choses parmi beaucoup de mauvaises, mais il y en a peu : le *Saint-Louis à Taillebourg*, de Delacroix, par son éclat magique, fait sur le mur de la galerie des Batailles l'effet d'une braise luisant au milieu des cendres. L'ensemble des créations du roi ne saurait plaire ; c'est avec joie qu'on les voit peu à peu s'effacer sous des restaurations discrètes et pleines de goût. Le « Musée historique » fut inauguré en 1837, à l'occasion du mariage du duc d'Orléans. Il eût été amusant d'avoir une image de ces fêtes, si caractéristiques du nouveau régime par leur allure démocratique, et dont Mme de Boigne et même Guizot paraissent avoir emporté le plus mauvais souvenir.

Le seul tableau qui ait ici pour sujet le Versailles de Louis-Philippe ne se rapporte point à ces fêtes, mais à une visite que fit, dans les salles des Croisades, la famille royale, en 1844. Lafaye en est l'auteur. C'est une petite peinture charmante, exécutée avec verve et esprit. Lafaye est un de ces nombreux artistes secondaires, injustement oubliés, et qui retrouveront, comme les petits maîtres du XVIIIe siècle, une heure de gloire [2]. Nous reproduisons sa toile. La lumière est d'une délicate justesse ;

1. Il suffira d'en donner les titres : le *Mariage de la princesse Louise*, par Court (1832), commandé pour Compiègne, payé 8.000 francs (étant donné ce prix élevé, la toile de Versailles n'est peut-être qu'une réplique réduite) ; le *Baptême du Comte de Paris* (1838), par Sebron ; le *Mariage du duc de Nemours* (1840), par Philippoteaux, payé 3.500 francs ; enfin, le *Mariage du duc de Montpensier* (1846), par K. Girardet, payé 2.400 francs. La collection Dutuit renferme une jolie esquisse du tableau de Court.

2. Lafaye, né à Mont-Saint-Sulpice, dans l'Yonne, en 1806, mourut en 1883. Élève de Couder, il fit d'abord des batailles, puis de la peinture de mœurs. On sait qu'il peignit, en 1840, *la Chambre à coucher de Louis XIV à Versailles*, en 1842, *le Salon de la princesse Marie* et un *Intérieur du magasin Saint-Joseph*, exposé au Salon de 1845. Il fit aussi des bals masqués. En 1848, Lafaye, qui mériterait qu'on l'étudiât de plus près et qu'on recherchât ses œuvres, devint peintre-verrier. Il avait épousé une sœur de François Coppée. Nous devons à l'obligeance de M. G. Brière la plupart des renseignements relatifs à Lafaye.

le groupe des femmes est disposé de la manière la plus agréable et la plus vivante. Les personnages font penser un peu à Gavarni, avec lequel Lafaye travailla, et aussi à Eugène Lami, que nous allons retrouver maintenant[1].

Lami, en effet, fut, avec Alaux, Morel-Fatio, Siméon Fort et Eugène Isabey, un des peintres que Louis-Philippe avait conviés au château d'Eu en septembre 1843, pour assister à la visite de la reine Victoria et du prince



LAFAYE. — VISITE DE LA FAMILLE ROYALE DANS LES SALLES DES CROISADES (1844).

Albert. C'était la première visite royale que recevait la monarchie nouvelle, et la satisfaction qu'on en éprouvait aux Tuileries n'était pas petite. Un événement si désiré méritait de laisser un souvenir. « Le roi, écrivait Jules Janin, en 1843, dans *l'Été à Paris*, veut que les peintres lui représentent toutes les magnificences de cette visite royale... Déjà les artistes sont à l'œuvre, et, soyez-en sûrs, ils ne se feront pas attendre, tant leur con-

1. Le tableau fut commandé en 1844 pour 800 francs. Il resta, sans qu'on sache pourquoi, dans l'atelier de l'artiste, et n'entra au musée qu'à sa mort, en 1883.

viennent l'héroïne, le lieu de la scène, la magnificence de la mer et du ciel[1]. »

C'est jour par jour et presque heure par heure que l'image devait suivre la réception des princes anglais. On ne commanda pas moins de quinze tableaux, destinés à former à Eu la « galerie Victoria ». Ces tableaux ne sont pas tous à Versailles; certains d'entre eux furent rendus à la succession du roi en 1851, et font sans doute actuellement partie des collections particulières de la famille d'Orléans[2]. Mais six de ces peintures sont exposées ici. Celles qui relatent les premiers épisodes du voyage, la *Sortie du roi en canot pour aller à la rencontre du yacht royal*, par Meyer et Morel-Fatio, et l'*Entrevue du roi et de la reine à bord du « Victoria and Albert »*, par Biard, sont d'une extrême médiocrité, et ne nous retiendront pas; leur intérêt est tout documentaire[3]. Nous avons hâte d'arriver à la *Réception de la reine Victoria au Tréport* (le 2 septembre 1843, à 6 h. 1/2 du soir); cette toile est d'Eugène Lami. Elle n'était pas achevée au moment de la révolution de 1848, et fut rendue aux héritiers du roi, comme tous les tableaux qui n'avaient pas été payés et livrés[4]; sans doute fut-elle vendue par la famille de gré à gré : M. Brière n'a retrouvé sa trace dans aucune vente faite par les Orléans. Le seul fait certain, c'est que l'œuvre, commandée par l'administration royale, dûment estampillée, inscrite aux inventaires du Louvre, a été retrouvée en 1907 au village de Chennevières,

1. Cité par M. Brière, dans son excellent article sur la *Réception de la reine Victoria au Tréport* (*Bulletin des Musées de France*, 1908, p. 37-43). Nous avons utilisé ce travail pour tout ce qui concerne le voyage de la reine.

2. M. Brière a cité treize des tableaux dans son article; il veut bien nous en signaler deux autres: *Déjeuner dans la forêt d'Eu* (6 sept.), par Karl Girardet, et *Visite des tombeaux de la crypte d'Eu* (5 sept.), par Sebron, qui figurèrent au Salon de 1845. Il croit que ces deux toiles appartenaient au duc d'Alençon; celui-ci avait encore, de la série anglaise, la *Réunion dans le salon de famille au château d'Eu*, le *Concert dans la galerie de Guise*, par Lami, et une aquarelle du même auteur représentant la *Revue du 1er carabiniers par le prince Albert* (5 sept.). Il possédait également l'*Entrée de la duchesse d'Orléans aux Tuileries*, par Lami, dont l'esquisse fait partie de la collection Rouart. Ces renseignements avaient été donnés à M. Brière par le duc lui-même.

3. Nous avons trouvé sur les registres du Louvre un paiement de 1.500 francs à Meyer et Morel-Fatio pour une peinture représentant la *Sortie du roi* (25 mai 1844). A cause de la modicité du prix, on peut se demander s'il ne s'agirait pas d'une aquarelle destinée à l'album que le roi fit exécuter pour la reine d'Angleterre, album auquel collabora Lami : celui-ci reçut 1.500 francs pour chaque dessin. Cet album, mesurant 0m80 sur 0m60, relié en maroquin carmin, orné de filets d'or et des armes d'Angleterre, contenait trente-deux dessins. Il fut remis à la reine lors du séjour de Louis-Philippe à Windsor en octobre 1844. Il existe dans les collections royales anglaises.

Le tableau de Biard fut payé 6.000 francs en 1844.

4. Lami avait cependant déjà touché 7.000 francs sur les 8.000, prix de la commande.



Eugène Lami. — Réception de la reine Victoria au Tréport, le 2 septembre 1843 (fragment).

non loin de Paris, « clouée comme une vulgaire bâche de voiture dans une écurie de ferme ». C'est grâce aux « Amis de Versailles » qu'elle figure maintenant au Palais. Bien qu'elle soit inachevée, bien qu'elle soit un peu gâtée par la taie blanchâtre d'un badigeon que l'on n'a pu faire complètement disparaître, la *Réception de la reine*, d'assez grandes dimensions, a toutes les qualités des meilleurs Lami. La composition générale est un peu trop morcelée, mais tous les détails sont délicieux. Ce que nous disions à propos de *l'Attentat de Fieschi* est encore vrai ici : même esprit, même vérité élégante, même peinture plaisante et facile comme un divertissement. Parmi la foule, quelques portraits, — Gavarni en veston de velours, Musset le chapeau à la main, tel qu'on le voit dans le dessin de la Comédie-Française, — et de gracieuses jeunes femmes, dans de jolies robes.

Par la date, c'est une toile de Siméon Fort qui vient ensuite : le *Passage de la reine au Tréport*. Elle vaut par un éclairage juste, des couleurs gaies, par l'animation très convaincue de la foule paysanne qui court vers le cortège et l'acclame. Puis se place l'*Arrivée du cortège au château d'Eu*, par Eugène Lami, cette fois-ci moins heureux. La coloration générale est froide et le paysage n'a pas d'atmosphère. Lami ne dessinait ni ne peignait l'architecture de ses tableaux ; il s'est évidemment adressé à un mauvais collaborateur entre les mains duquel le château d'Eu n'a rien perdu de sa laideur [1].

C'est, au contraire, un collaborateur égal à lui-même que Lami a trouvé pour peindre la *Promenade aux environs du château d'Eu* (3 septembre) : Prosper Marilhat.

On sait que Marilhat était orientaliste [2]. Il eut au Salon de 1834 un succès presque unanime avec *la Place de l'Esbékieh au Caire*, dont Théophile Gautier a fait une description chaleureuse. Nous avons quelque peine à nous expliquer la réputation de Marilhat comme orientaliste : ce que nous connaissons de lui au Louvre et à la galerie Wallace paraît bien terne et comme plombé. L'Afrique de Delacroix, et même la Turquie de Decamps,

1. Nous n'avons pas trouvé le prix de ces toiles sur les registres du Louvre, où elles figurent cependant. Siméon Fort, né en 1793 à Valence, mourut à Paris en 1861. Élève de Brune, il peignit beaucoup à l'aquarelle et à la gouache. A partir de 1835, il travailla pour Versailles : il fit notamment des vues panoramiques des campagnes de Bonaparte.

2. Marilhat, né à Vertaizon (Puy-de-Dôme), en 1811, apprit la peinture à Thiers, puis à Paris, chez Roqueplan (1829). En 1831, il accepta d'accompagner le baron de Hugel en Égypte. Il visita aussi l'Italie et l'Algérie. Il devint fou en 1846, et mourut l'année suivante.



Eugène Lami. — Débarquement de Louis-Philippe à Portsmouth, le 8 octobre 1844 (fragment).

Musée de Versailles.

sont plus vibrantes. Mais cette froideur un peu triste qui nous déconcerte devant les palmiers de Marilhat est tout à fait absente du paysage normand que Louis-Philippe lui commanda. Rien de plus vrai, rien de plus ému que cette *Promenade*. C'est la fin d'une belle journée de septembre. Les feuillages de l'été, ici et là, commencent à jaunir, et les longs rayons presque horizontaux du soleil ajoutent leur poudre d'or à l'or de la saison. Au loin, on aperçoit la mer, et, dans un repli des faibles collines, le village d'Eu, où les facettes des maisons se partagent la lumière et l'ombre. Au premier plan, sur une petite route qui traverse les champs, roule le char à bancs qui conduit les princesses et Louis-Philippe. A côté de la bourgeoise voiture, cavalcadent dans la prairie le prince Albert, les fils du roi, en redingotes et en hauts chapeaux clairs. Toutes les figures sont de Lami. Les talents pourtant si différents des deux peintres se sont appariés à merveille: la touche spirituelle de l'un s'accorde avec un rare bonheur à la peinture pleine et calme de l'autre. Cette toile est assurément un des plus jolis paysages français qui soient. Elle est, dans son genre, un chef-d'œuvre [1].

Isabey, sans atteindre au même degré de perfection, contribue à cette illustration des fêtes anglaises par deux toiles : le *Départ du yacht royal au milieu de l'escadre française rangée, le 7 septembre 1843*, et le *Débarquement de Louis-Philippe à Portsmouth, le 8 octobre 1844*. La seconde de ces deux peintures est certainement la meilleure. Le *Départ du yacht royal* est plus une vignette qu'un tableau et la composition en est un peu vide et dispersée. Le *Débarquement de Louis-Philippe*, au contraire, est éclatant comme un bouquet. La lumière y est légère, vive et comme nacrée : une belle journée d'azur ; le vent est gai dans les voiles et dans les nombreux drapeaux. Le talent d'Isabey, comme celui de Lami, est abondant, aisé, primesautier. Isabey compose mieux que Lami, qui n'eût jamais fait le *Transbordement des cendres de Napoléon*, mais il n'a pas, comme lui, les ressources d'une observation très variée, toujours en éveil. Il travaille un peu, comme on dit, « de chic » ; et derrière ses personnages modernes on sent toujours quelque chose du pittoresque assez conventionnel et parfois « rapin » qui fait le charme, monotone à la longue, de ses cortèges Louis XIII. Malgré tout, la peinture dont nous reproduisons un morceau,

1. Marilhat reçut pour ce tableau 1.500 francs, en 1844, Lami 1.200, en 1847.

est si chatoyante, elle est exécutée avec un si visible plaisir qu'elle ne peut pas manquer de plaire.

Il s'en fallut de peu que le voyage de Louis-Philippe en Angleterre, occasion de cette commande, ne se fît point.

Une vive sympathie était née entre les deux familles royales; la vie que menaient les jeunes souverains anglais s'accordait avec les goûts simples des Orléans. Seule, la politique pouvait troubler cette entente. Elle menaça de le faire six mois avant le voyage de Louis-Philippe en Angleterre : quelques différends, dont l'affaire de Tahiti fut le plus grave, s'envenimèrent assez pour que le 15 septembre, les difficultés étant résolues, la reine Victoria pût écrire à Léopold : « Le pauvre Aberdeen a été presque *seul* à essayer de maintenir la paix; le danger a été *imminent* ». Cependant Louis-Philippe, le 8 octobre, débarque à Portsmouth. Avant son arrivée, la reine d'Angleterre s'informe gentiment, auprès de la reine des Belges, des goûts et des habitudes de son père. Celle-ci répond : « Mon père est un des êtres les plus faciles à contenter et à servir. Il n'y a qu'une chose qu'il fait avec peine, c'est d'être prêt de bonne heure ». Elle recommande aussi qu'on lui donne du bouillon de poulet le matin et entre les repas. Quant à la reine Marie-Amélie, elle craint que le roi ne mange trop et « qu'il ne fasse trop le jeune homme ».

C'est Pingret qui peignit l'arrivée à Windsor. Mauvaise toile inanimée, de tons criards. Nous sommes loin des foules mouvantes d'Isabey et de Lami; le seul intérêt vient des costumes et des détails de mœurs. A partir de ce jour et jusqu'au 14, les fêtes se suivent. Le 9, on visite la chapelle et on dîne dans la salle Saint-Georges, pendant que Montpensier est à Londres. Le 10, excursion dans un char à bancs, présent du roi, qui est la copie exacte de la voiture figurant dans le tableau de Lami et Marilhat; on va à Twickenham et à Claremont, l'exil passé, l'exil futur. Le 11 au matin, adresse du maire de Windsor; puis, l'après-midi, on investit Louis-Philippe de l'ordre de la Jarretière. Jacquand a représenté cette investiture dans un tableau qui ne vaut guère mieux que celui de Pingret; et Winterhalter, en 1846, a fait du nouveau chevalier un grand portrait en pied, très vulgaire, qui est également exposé ici. Le 12, encore des adresses municipales. Le 13, étant un dimanche, repos. Le 14, départ pour Portsmouth, où la mer se trouve si mauvaise que le roi va, par le chemin de fer,



Prosper Marilhat et Eugène Lami.

Promenade de la famille royale et des princes anglais aux environs d'Eu, le 6 septembre 184[illegible].

s'embarquer à Douvres. Le 15, la reine Victoria, par une gracieuse attention pour les officiers français, vient visiter le vaisseau-amiral, le *Gomer*. Cette visite a fourni le sujet d'une toile de Biard. On y voit la reine portant alors le deuil du duc de Saxe-Cobourg-Gotha. L'œuvre de Biard amuse par l'exactitude de la figuration ; mais la peinture est banale et sèche. Sur le *Gomer*, la reine Victoria eut le plaisir de goûter à des babas qui lui semblèrent exquis ; l'amiral de La Susse fit porter ces gâteaux à bord du *Victoria and Albert*. Le matelot qui les portait vit la reine sur le pont. Elle était si simplement vêtue qu'il la prit pour une personne de service et lui mit les babas entre les mains[1].

Quelques portraits accompagnent cette suite anglaise, deux Winterhalter, entre autres, datés de 1842 : Victoria, au visage rond et ingénu, en robe blanche coupée par le ruban bleu de la Jarretière, et le prince consort, très séduisant, fort bien mis.

D'autres portraits, disséminés ici et là, vont nous montrer maintenant des célébrités moins officielles de l'époque, sous des aspects parfois imprévus : nous allons passer rapidement en revue les modèles et les auteurs des tableaux les plus intéressants.

IV

Heim a groupé sur une même toile toute une série de portraits. Le prétexte de cette réunion est une lecture que fit Andrieux à la Comédie-Française ; il s'agit probablement de *Junius Brutus*, tragédie représentée en 1830, au plus fort de la bataille romantique[2]. On retrouve là les qualités d'esprit et de vie que nous avons signalées dans les deux tableaux consacrés par Heim aux débuts du règne de Louis-Philippe. Mais l'exécution est, cette fois, plus souple et plus libre, la lumière plus vraie. Autour de la table derrière laquelle se tient, vêtu d'un paletot marron, le fabuliste Andrieux, on découvre, les uns assis, les autres debout, un grand nombre de littérateurs connus, mêlés aux comédiens et aux comédiennes de la Maison. Voici, non loin de Mlle Mars, appuyé au fauteuil de Mlle Du-

1. Le tableau de Biard fut payé 6.000 francs. Voici les prix des autres : Isabey, 6.000 francs (pour Versailles, 1844 ; une réplique pour Eu, en 1846, 1.500 francs) ; Pingret, 1.200 francs (1845) ; Jacquand, 3.000 francs (1845).

2. Le tableau de Heim ne fut exposé qu'au Salon de 1847. Andrieux était mort depuis quatorze ans.

chesnois, le comte Alfred de Vigny, jeune, élégant, charmant ; voici Victor



HEIM. — LE VICOMTE DE CHATEAUBRIAND
ASSISTANT A UNE LECTURE D'ANDRIEUX AU THÉATRE-FRANÇAIS.
Détail d'*Une lecture au Théâtre-Français.*

Hugo à l'œil rêveur, au front déjà olympien ; voici Alexandre Dumas, qui, sans doute en manière de protestation, est venu avec un gros Shakes-

peare à la main ; voici Nodier, Soulié, d'autres encore ; et, près de ces romantiques, on reconnaît des classiques obstinés, comme Népomucène Lemercier, comme Baour-Lormian, comme Duval, l'oncle du peintre Amaury Duval. Un peu en avant de tous se tient le grand homme du temps, le vicomte de Chateaubriand. Nous reproduisons la partie du tableau où il figure. Son élégance est simple, mais très soignée ; son attitude, imperceptiblement distante, ne cache qu'à demi l'indifférence un peu ennuyée où le laisse la lecture du fabuliste. Ce portrait du véridique Heim nous montre qu'une correction d'allure toute diplomatique avait remplacé chez Chateaubriand le maintien romantique que nous fait voir Girodet : c'est l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* après l'auteur de *René*.

Dans cet officiel foyer de la Comédie-Française n'avaient accès, sans doute, que les académiciens présents ou futurs. On y chercherait en vain des écrivains dont le génie ou le talent nous intéressent davantage que la notoriété fugitive de tel ou tel. Théophile Gautier, Musset ou Balzac, en n'assistant pas à la lecture d'Andrieux ont eu parfaitement raison, mais ils nous ont privé ainsi de connaître d'eux un aspect nouveau et peut-être amusant. Nous aurions préféré au fade portrait de Musset par Landelle, qui figure ici, la silhouette précise par laquelle Heim eût donné un pendant au gracieux dessin de Lami. Ce n'est pas ainsi, lymphatique, dégouté, que nous aimons à nous représenter le frère d'Octave et de Fantasio ; l'aimable lithographie de Devéria, où Musset est déguisé en page, nous satisfait beaucoup mieux.

Si Landelle, en nous montrant ce Musset alourdi, nous cause quelque déception, c'est une surprise assez vive que nous éprouvons devant le Baudelaire peint par Émile Deroy. La gravure qui figure en tête des *Fleurs du mal* et toutes les photographies connues donnent au poète un visage entièrement rasé, surmonté de cheveux déjà rares, un air méditatif, ecclésiastique ; ce Baudelaire, si l'on peut dire, seconde manière, est celui que Gautier vit pour la première fois à l'hôtel Pimodan, en 1849. Le portrait d'Émile Deroy date de 1844 : il est parfaitement romantique. Voici comment Théodore de Banville le décrit dans *les Nouveaux Camées parisiens*[1] :

> Un portrait peint par Émile Deroy, et qui est un des rares chefs-d'œuvre trouvés par la peinture moderne, nous montre Charles Baudelaire à vingt ans, au

1. Cité par Gautier, dans son étude sur Baudelaire, en tête des *Fleurs du mal*, éd. Levy.

moment où riche, heureux, aimé, déjà célèbre, il écrivait ses premiers vers, acclamés par le Paris qui commande à tout le reste du monde ! O rare exemple d'un visage réellement divin, réunissant toutes les chances, toutes les forces et toutes les séductions les plus irrésistibles ! Le sourcil est pur, allongé, d'un grand arc adouci, et couvre une paupière orientale, chaude, vivement colorée ; l'œil long, noir, profond, d'une flamme sans égale, caressant et impérieux, embrasse, interroge et réfléchit tout ce qui l'entoure ; le nez, gracieux, ironique, dont les plans s'accusent bien, et dont le bout un peu arrondi et projeté en avant, fait tout de suite songer à la célèbre phrase du poète : « *Mon âme voltige sur les parfums comme l'âme des autres hommes voltige sur la musique !* » La bouche est arquée et affinée déjà par l'esprit, mais à ce moment pourprée encore et d'une belle chair qui fait songer à la splendeur des fruits. Le menton est arrondi, mais d'un relief hautain, puissant comme celui de Balzac. Tout ce visage est d'une pâleur chaude, brune, sous laquelle apparaissent les tons roses d'un visage riche et beau ; une barbe enfantine, idéale, de jeune dieu, le décore ; le front, haut, large, magnifiquement dessiné, s'orne d'une noire, épaisse et charmante chevelure qui, naturellement ondulée et bouclée comme celle de Paganini, tombe sur un col d'Achille ou d'Antinoüs...



ARY SCHEFFER. — MARIE TAGLIONI.

Cette citation nous dispense d'insister[1]. Disons seulement que le

1. Ajoutons toutefois cette phrase prudente de Théophile Gautier : « Il ne faudrait pas prendre ce portrait tout à fait au pied de la lettre, car il est vu à travers la peinture et à travers la poésie, et embelli par une double idéalisation ».

métier est extraordinairement moderne et que ce tableau, à son mérite iconographique, ajoute celui d'être un beau morceau de peinture. C'est une acquisition récente dont on ne saurait assez féliciter M. de Nolhac. Émile Deroy est un peintre fort mal connu. M. Féli Gautier parle de lui dans son volume sur Baudelaire [1] ; mais il écrit son nom : De Roy. D'après lui, une certaine *Petite guitariste* que Deroy aurait exposée au Salon serait le portrait d'une chanteuse des rues que Baudelaire aurait aimée. D'après Banville, qui consacre quelques pages au peintre dans *Mes Souvenirs* [2], ce même tableau était exposé en 1845, dans le courant de l'été, « à la porte d'un marchand de tableaux dont la boutique était située en face des Bains chinois ». Banville, qui avait rencontré le modèle « dans une vieille et étroite rue du quartier latin », s'éprend de la toile, et songe devant elle à Delacroix et à Lawrence. On trouvera dans le volume du poète le récit de sa première rencontre avec le peintre. Deroy était « un jeune homme très brun, au col héroïque, à la légère barbe noire, qui aurait ressemblé au jeune Hercule si on avait pu se figurer ce dieu vêtu d'une assez vilaine redingote en castorine ». La *Petite guitariste* fut jusqu'à la mort de Deroy le bien de Banville. Ce Deroy paraît avoir été une sorte de précurseur. « Il voulait, dit encore Banville, qu'un tableau, vu de trop loin pour qu'on pût se rendre compte du sujet représenté, sût déjà, par des qualités toutes *musicales*, mettre l'âme du spectateur dans l'état où le désire le peintre... » Un jour, Banville le rencontre dans le jardin du Luxembourg : « il levait en l'air et secouait, tantôt avec lenteur, tantôt d'un mouvement rapide, un tas de bouts d'étoffes de couleurs vives ou tendres, enfilés par une ficelle, puis à certains moments s'arrêtait et semblait alors savourer un ineffable plaisir... » Ce peintre attachant et qu'on est curieux de mieux connaître, mourut en 1848, à vingt-trois ans. Banville cite de lui, outre les deux toiles dont nous avons parlé, un portrait de Pierre Dupont et un portrait de Banville père, seulement ébauché, qui est peut-être resté dans la famille du poète [3].

A côté du romantique Deroy, les parfums timides d'Ary Scheffer paraissent éventés. Cependant, la série de portraits qui se trouvent dans

1. *Ch. Baudelaire*, par Féli Gautier. Paris, Éditions de « La Plume », 1903.
2. Paris, 1883, p. 89, VIII : *Émile Deroy*.
3. Banville rendit aux héritiers de Deroy sa *Guitariste* en échange du portrait de son père.



les salles dont nous nous occupons sont parmi les meilleurs ouvrages de cet artiste secondaire[1]. Scheffer était plus appliqué que vraiment doué ; sans cela, eût-il pu aussi délibérément changer de manière au milieu de sa carrière, et passer de la « fougue surprenante » des *Femmes souliotes* à la « correction laborieuse » de *Francesca et Paolo* ? Rien de plus ennuyeux que ses dernières œuvres. Au contraire, dans les portraits de Versailles, si la peinture est maigre et grise, la personnalité du modèle est fidèlement étudiée. Et ce n'est certes pas le portrait superficiel du baron Gérard, son voisin, que nous préférerons au *Lamartine* de Scheffer, d'une noblesse triste et hautaine, placé comme pendant à un *Cavaignac* austère et résigné. De Scheffer encore, voici un Gounod édulcoré à souhait, un Horace Vernet qui ressemble à l'un de ces sous-officiers qu'il aimait à peindre, un Armand Carrel sur son lit de mort, assez émouvant. Enfin, voici deux portraits de femmes : l'un représente la baronne de Barante ; l'autre, Marie Taglioni, qui créa *la Sylphide*. C'est sans doute le mieux venu de la série. Ce visage malicieux donne l'impression d'une ressemblance intelligemment fidèle. Nous savons par le comte Gilbert de Voisins, petit-fils de l'illustre danseuse, que ce portrait est un des deux seuls pour lesquels la Taglioni ait posé[2]. On se demande, devant ces études, si Scheffer n'aurait pas trouvé en suivant la nature, sans s'efforcer à la peinture d'imagination, une voie plus heureuse que celle qui fit de lui, selon l'expression de Baudelaire, un « singe du sentiment ».

C'est aussi le « sentiment » qui préoccupait Janmot, élève d'Ingres, dont un portrait de Lacordaire figure ici. Ce portrait n'est pas bon du tout, et peut-être M. Maurice Denis pensait-il à cette toile, en écrivant : « Lorsque Janmot est fade et banal, il l'est jusqu'à l'écœurement[3] ». Il y a, au Louvre, un portrait du grand prédicateur par Chassériau, où la vie intérieure est bien autrement révélée. Mais n'oublions pas que Janmot est l'auteur du *Poème de l'âme,* œuvre d'une mysticité complexe, délicate. Et Delacroix a parlé de lui, dans son *Journal*, de façon à donner envie de tirer de l'oubli ce « naïf artiste », ce « talent naturel ».

Il reste peu de chose à citer. Un tableau d'Hersent qui fut célèbre

1. Ces portraits ont été légués en 1906 au musée de Versailles par Mme [illegible]
2. L'autre est le portrait, fait en Angleterre, qui a été gravé par Goupil
3. Maurice Denis, *les Élèves d'Ingres*, dans *l'Occident* juillet, août, septembre 1902

nous montre Delphine Gay, la future Mme de Girardin ; on y voit la robe blanche et l'écharpe bleue qu'elle portait à la première d'*Hernani*, quand un parterre héroïque salua son entrée d'une triple salve d'applaudissements : on y voit aussi ce regard inspiré qui faisait dire à Théophile Gautier : « Cette Muse a toujours l'air d'écouter un Apollon ». Un curieux portrait de *Berlioz* est attribué à Daumier, peut-être parce qu'il est caricatural, ce qui est une raison un peu courte. Caricatural aussi le *Victor Hugo* étendu comme une odalisque sur des tapis et des nattes. Et, sinon caricatural encore, au moins tout à fait risible *le Général Allard*, commandant des troupes du roi de Lahore, que Court a représenté vêtu comme un rajah d'opéra comique.

Mais ce n'est pas sur le nom de Court, peintre fort plat, qu'il convient de terminer ces lignes. Nous avons rencontré, dans cette étude, de véritables artistes : c'est à eux qu'il faut penser en finissant. Dès qu'il est question de la peinture française au milieu du XIXe siècle, les noms d'Ingres et de Delacroix se présentent aussitôt à la mémoire, avec ceux des paysagistes de l'école de Barbizon ; mais il n'est que juste de faire place auprès d'eux, dans l'histoire, à quelques peintres de genre dont la valeur n'est pas appréciée aujourd'hui comme elle le mérite : à Lami et à Isabey, à Granet, à Heim, à Devéria, et secondairement à des « petits maîtres » comme Lafaye, ou, même, Siméon Fort et Lordon. La visite de l'attique du Nord nous en fait souvenir. Enfin, si personne ne figure là pour rappeler que nos portraitistes du siècle dernier approchèrent parfois de Titien et de Van Dyck, n'avons-nous pas en Deroy la promesse de ce que Delacroix et Ricard ont su réaliser ? Ces salles de la monarchie de Juillet ne sont donc point seulement une contribution à l'histoire de la royauté ; elles complètent l'enseignement du Louvre, et qui les négligerait ne négligerait pas Louis-Philippe, mais, en somme, un peu de l'art français[1].

Jean-Louis VAUDOYER et Paul ALFASSA

1. Ces salles maintenant installées, il faut souhaiter que l'on expose à leur suite quelques toiles intéressantes qui demeurent encore isolées dans la salle 93 de l'aile nord, notamment le précieux *Siège d'Anvers* d'Eugène Lami.



UN PEINTRE DOMINICAIN

LE PÈRE BESSON

Lorsque Lacordaire, au cloître de Sainte-Sabine, eut greffé « une jeune et forte tige » à l'arbre de saint Dominique, l'ordre tout entier connut une sorte de renaissance : ce ne fut pas seulement une floraison d'éloquence et d'œuvres pieuses, mais la sève nouvelle alla féconder d'autres rameaux. Les Frères prêcheurs de la province de France viennent de le montrer en publiant les peintures et les dessins du Père Hyacinthe Besson, l'artiste de la réforme[1].

Les esquisses et les ébauches reproduites dans cet album se rapportent pour la plupart aux fresques de Saint-Sixte sur la voie Appienne, car l'œuvre principale du Père Besson se dissimule dans cette pauvre église, tombée, après une glorieuse origine, dans l'abandon et l'oubli.

Les vrais amoureux de Rome ne songent jamais sans émotion aux horizons qu'ils ont un jour découverts des premières marches de Sainte-Balbine ou du haut des jardins Mattei. Les murs font à la ville une ceinture

1. *Un peintre dominicain. L'Œuvre artistique du R. P. Besson*, publiée par les PP. Berthier et Vallée. André Marty, 20, rue Bertrand, in-4° de 61 p. et 110 planches.

trop large et les tours massives de l'enceinte d'Aurélien ne défendent plus que des ruines perdues dans les cyprès et les vignes ; çà et là, quelques campaniles de brique entre les arbres ; au premier plan, l'ombre prodigieuse des thermes de Caracalla et, tout à côté, le clocher de Saint-Sixte, dont la tache blanche éclate crûment au milieu de teintes délicates qui s'allient en une harmonie singulière. Après d'habituelles songeries devant un tableau aussi parfait, cette note vive devient indispensable à l'ensemble : c'est le hardi coup de pinceau chargé de couleur éclatante qui met en valeur les nuances voisines.

Bien peu de voyageurs, après cette impression lointaine, ont songé à s'arrêter dans l'humble *cortile* d'aspect rural ou à pénétrer dans l'église nue et pauvre. Aujourd'hui, ce paysage choisi n'est plus, et Saint-Sixte n'arrêtera désormais que les chercheurs du passé. Depuis quelques mois, on le sait, le professeur Guido Bacelli a appelé là le bûcheron et le démolisseur. Après eux, le jardinier décorateur et l'archéologue s'entendront pour créer une promenade, « una passeggiata », dans le goût de Paris ou de Vienne. Une tardive émotion commence à s'éveiller contre ces projets incroyables. Saint-Sixte reste debout, mais les vignes, les roseaux, les vieux murs de la voie Appienne, les moulins Mattei au grincement rustique ont disparu. La pauvre église semble sordide et banale. Le charme pénétrant des histoires de saint Dominique, que le Père Besson a peintes dans une chapelle du couvent, sort très amoindri de ces entreprises barbares. C'est au monastère de Saint-Sixte que saint Dominique fonda son premier établissement à Rome : au milieu de cette nature sauvage peuplée de ruines, il étonna la Ville par les miracles merveilleux que le Père Besson a reproduits en fils dévôt et enthousiaste. Près de Saint-Sixte, le Cœlius et l'Aventin se dressaient dans leur grandeur inculte tels qu'au jour où saint Dominique y a élu sa résidence. Six cents ans après, Lacordaire, l'inspirateur direct de Besson, a pu venir chercher dans ce paysage immuable la trace effacée du maître.

Les fresques de Besson ont maintenant perdu le plus saisissant des commentaires. D'ailleurs, le procédé *à la cire* auquel le peintre a eu recours amènera leur disparition prochaine. Les maladroites restaurations qui les défigurent ne sont qu'un remède inutile. L'album publié aux dépens des Frères prêcheurs sera donc bientôt un document. On éprouve, à



Le Père Besson. — Saint Dominique ressus[illegible]

Fresque. — Rome Sain[illegible]

en parler, la mélancolie qu'on aurait en écrivant une notice nécrologique.

Né en 1816, dans un milieu très humble, le Franc-Comtois Besson reçut de Souchon et de Sigalon son éducation artistique. Jamais il ne s'est enserré dans les limites d'une école, mais, bien qu'il ne fût pas directement élève d'Ingres, il se rattache par des liens étroits au mouvement régénérateur de l'art religieux que suscita le maître. Son œuvre appartient à ce cycle admirable de peintures d'églises que M. Maurice Denis a étudiées récemment avec l'amour d'un disciple[1]. Ingres prêchait le retour aux sources de la véritable inspiration : à l'art grec et tout à la fois aux peintres du *Trecento*. Il réunissait en lui, dans un résumé magnifique, une intelligence complète de Giotto et de Praxitèle ; cependant, malgré la discipline impérieuse qu'il imposait à ses élèves, il ne put régler les tendances naturelles de leur esprit. De ces deux courants qu'Ingres remontait tour à tour, la plupart choisirent celui qui se développait au moyen âge. Les deux élèves favoris du maître, Amaury Duval et Hippolyte Flandrin, reçurent des primitifs une impression profonde et définitive. On ne saurait exagérer, en particulier, l'influence qu'Assise exerça sur les peintres de cette école. Besson, encore laïc, y passa en 1832 plusieurs semaines qui décidèrent à la fois de sa carrière artistique et de sa vocation religieuse. Son âme reçut plus qu'aucune autre l'empreinte mystique du San Francesco. Ses cartons attestent qu'il s'en assimila, par la copie, les moindres détails. Si Flandrin ne fut pas alors poussé vers le cloître, il décida de consacrer toute son existence à propager sa foi par la peinture. Les vieux maîtres exercèrent sur Orsel, sur Amaury Duval, sur Janmot et tant d'autres une influence semblable. Les primitifs italiens, restés incompris depuis tant de générations, retrouvent alors toute leur éloquence, et leur « parler visible » recommence son discours interrompu.

A les admirer, une idée généreuse naquit ensemble dans deux esprits ayant par ailleurs de grandes affinités esthétiques : celle des associations d'artistes. Besson et Amaury Duval furent séduits par ce souvenir médiéval. Les élèves d'Ingres aimaient à se réunir pour collaborer à la décoration d'une église[2]. Mais le projet de Besson, inspiré peut-être par les récentes

1. *Les Élèves d'Ingres*, dans *l'Occident*, 1902.

2. Par exemple, Hippolyte Flandrin décora la nef de Saint-Germain-des-Prés, avec l'aide de son frère Paul, de Pagnon, de Gastine et de Poncet (Cf. *Hippolyte Flandrin*, par Louis Flandrin. Paris, Perrin, 1909).

tentatives de l'école de Düsseldorf est plus original et plus précis. Cette pieuse utopie faillit même recevoir un commencement d'exécution. Besson installa d'abord à Rome la confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste, fondée à Paris par Lacordaire, sous la direction du Tiers-Ordre dominicain, et il y attira en particulier deux pensionnaires de l'école française, Bonnassieux et Gounod [1]. Étant prieur, Besson agrandit cette idée: il voulut transformer les bâtiments conventuels de Saint-Sixte en de vastes ateliers. Des artistes s'y seraient réunis, et, sous la direction religieuse des Dominicains, ils auraient produit ensemble, dans une collaboration incessante, des œuvres immenses qui eussent fait aimer Dieu par l'art.



Le P. Besson. — La Résurrection de Lazare.
Dessin.

A l'entrée de ce couvent d'artistes, on aurait sans doute écrit la sentence que Flandrin avait tracée sur les murs de son atelier à Rome : « Mon Dieu, vous m'avez inondé de joie par le spectacle de vos ouvrages, et je serai ravi en célébrant les œuvres de vos mains ». Cependant, devant une esquisse qu'il venait de faire, Flandrin se posait cette interrogation presque douloureuse : « Moralement, c'est beaucoup

1. La devise des membres de la confrérie était : *Non nobis, Domine, non nobis...* Ils s'engageaient à vivre en bons chrétiens, à prier pour la conversion des artistes, à ne porter dans leur habillement que trois couleurs : le noir, le blanc et le gris. Ils avaient des réunions pour s'entretenir de tout ce qui pouvait intéresser l'Eglise et l'art chrétien, et des fêtes pour prier et communier ensemble.

plus beau, mais l'œil sera-t-il aussi content? » Une question de ce genre se dresse devant l'œuvre du père Besson. La beauté morale en est incontestable et l'inspiration sublime. Mais l'exécution n'est-elle pas sacrifiée à l'unique recherche du but édifiant?

Besson était assurément doué de qualités techniques très solides, et il



LE P. BESSON.
RÉSURRECTION DE NAPOLEONE ORSINI PAR SAINT DOMINIQUE (FRAGMENT).
Fresque. Rome, Saint-Sixte.

avait un don réel pour composer les scènes en vue de l'effet pathétique. Il regrettait lui-même de n'avoir pas connu la forte discipline d'une école qui l'aurait empêché de flotter avec trop d'aisance d'un système à l'autre. Dans les camaïeux de Saint-Sixte, il évoque les meilleures traditions laissées par André del Sarte, et, ailleurs, il s'abaisse parfois jusqu'à certains procédés de l'imagerie pieuse. Un esprit comme le sien ne pouvait trouver que de dangereux conseils chez Overbeck, qui sacrifiait entièrement la

peinture à l'idée et tombait dans un archaïsme factice dont Besson eut à subir la tentation.

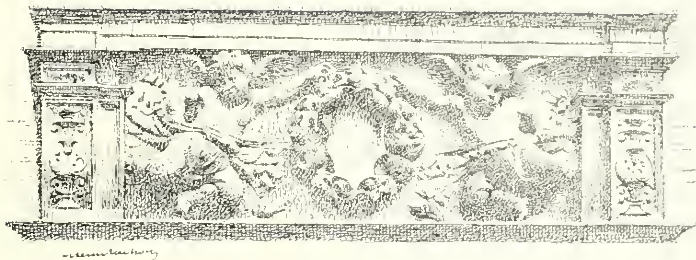
Un labeur suivi aurait corrigé les faiblesses de ce grand talent qui ne se possédait pas entièrement. Or, Besson entra au couvent à vingt-six ans; alors, il connut d'autres aspirations. Il sacrifia sa vie au salut des âmes en allant à deux reprises braver les fatigues de l'apostolat dans les montagnes du Kurdistan, où la mort le rejoignit en 1861. S'il n'abandonna pas ses pinceaux, comme il l'avait désiré, il ne s'attacha plus à perfectionner sa manière, à *travailler* d'après la nature. En façon de récréation, il s'amusait à dessiner au passage les joueurs de *morra* dans les rues de Rome ou à noter avec esprit des aspects pittoresques. Ne pouvant avoir de modèles, il sculptait de ses mains des statuettes de terre glaise qu'il habillait ensuite d'étoffes mouillées. Mais ces rares heures d'étude, arrachées au confessionnal ou à la direction des Frères, ne pouvaient le débarrasser des faiblesses de dessin qui étonnent dans son œuvre.

A vrai dire, une science plus achevée aurait moins de saveur. Les plus intelligents des élèves d'Ingres sont souvent monotones. Chez eux, la correction rigoureuse des attitudes et les plis des froides draperies fatiguent et ennuient. Besson est moins érudit, mais il émeut profondément. Devant les vieilles fresques dissimulées au fond d'une église italienne, le critique le plus âpre se sentira souvent désarmé.

Besson a tout le charme d'un primitif. La peinture religieuse telle que la comprennent aujourd'hui les moines de Beuron est certes bien différente. Suivant le désir d'Ingres, ils baptisent l'art grec et même l'art égyptien. Leur apparente naïveté cache des recherches raffinées, et j'avoue préférer aux décorations ingénieuses du mont Cassin Saint-Sixte et l'humble moine peintre qui révèle en toute simplicité son âme éprise d'idéal.

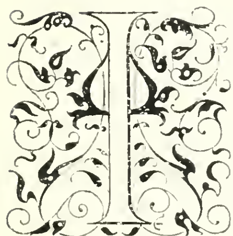
Claude COCHIN





LA TAPISSERIE DU "TOURNOI"

AU MUSÉE DE VALENCIENNES[1]



Il existe, au musée de Valenciennes, une superbe tapisserie de haute lisse, représentant un tournoi.

Les critiques d'art les plus autorisés ont fixé au début du XVIe siècle l'époque à laquelle elle fut tissée de fils d'or, d'argent et de soie mélangés.

Nombreuses sont les descriptions que l'on en a données, mais sans qu'aucune ait jamais satisfait la critique moderne ; car la plupart des auteurs n'ont fait que reproduire, à quelques menus détails près, les récits légendaires dont leurs devanciers s'étaient faits l'écho. Je dois avouer que cette œuvre d'art, intéressante au plus haut point, est encore pour moi une énigme. Cependant, il m'a été donné de faire plusieurs remarques et d'élucider certains points restés obscurs jusqu'ici. Ces observations pourront servir de base aux études futures.

I. LA TAPISSERIE. — SON PASSÉ.

Un jour, c'était en 1831, M. Vitet, inspecteur général des monuments historiques, se trouvait de passage à Valenciennes. Après avoir parcouru bibliothèque et musée, il reçut la visite d'un jeune érudit, Arthur Dinaux. Celui-ci lui apprit, à son grand étonnement, qu'une tapisserie fort ancienne se trouvait reléguée, au grand risque d'être perdue à jamais, dans l'un des greniers de l'hôtel de ville. Il sut, en outre, qu'après avoir orné, au commencement du XIXe siècle, les parois humides de l'ancien

1. Parmi tous les érudits qui nous ont aidé dans notre tâche ingrate, nous adressons nos remerciements les plus sincères à MM. J. Destrée, de Bruxelles, et E. von Hausen, dont les conseils nous ont été particulièrement précieux.

greffe échevinal, cette tapisserie avait failli avoir le même sort que celles de Marie d'Albret à Nevers, qui, honteusement découpées, servirent longtemps à recouvrir les degrés de marbre du maître-autel de la cathédrale. Vitet, grâce à la haute autorité que lui donnaient ses fonctions et son nom, obtint que des recherches fussent aussitôt faites en sa présence. C'est sous une couche de poussière et de gravats que fut, en effet, trouvée cette superbe œuvre d'art. Après un sérieux nettoyage et une discrète autant qu'intelligente restauration, on l'exposa dans une des salles de la mairie, où elle fit l'admiration de tous les connaisseurs [1].

Tout le monde, à Valenciennes, ignorait le passé de ce chef-d'œuvre : la notice que publia peu de temps après Arthur Dinaux lui-même nous en est un sûr garant [2].

Huit ans plus tard, en 1839, un historien, M. Texier de la Pommeraye, dans une relation du siège de Valenciennes en 1793, auquel il avait assisté en qualité d'officier supérieur, écrivait les lignes suivantes :

Le 29 (mai 1793), la municipalité s'occupa activement de faire faire tous les préparatifs nécessaires à la célébration de la fête du lendemain. Elle fit élever au milieu de la superbe place d'Armes un amphithéâtre pour y placer l'autel de la Patrie, qui fut construit comme par enchantement. Le fond était tendu en blanc, le dossier et les marchepieds étaient des tapis de toute beauté, représentant le *Marché* de saint Étienne [3], entre autres une tapisserie flamande, *représentant un tournoi,* qui avaient été tirés des riches appartements de la maison de ville [4].

Les Valenciennois de 1793 n'avaient fait que suivre, en cette circonstance, une coutume séculaire. Toujours, dans les grandes cérémonies du culte, lors de la réception de personnages princiers, on s'était servi de tapisseries pour orner des estrades dressées à la hâte et égayer la façade sévère des maisons. Mais ici une question troublante se pose : ces tapisseries précieuses exposées en grande pompe lors de la cérémonie de 1793, étaient-elles, ainsi que semble le faire croire le récit de Texier de la Pommeraye, *la propriété de la ville?* je ne puis le croire. Le document que je vais reproduire en entier, à cause de son importance, semblerait prouver le contraire :

Du 2 juin 1793.

Au Directoire du District.

Citoyens administrateurs,

Le Conseil général de la Commune, qui sait que vous avez des tapis à votre disposition et en *manquant absolument* pour les décorations lors des cérémonies publiques, vous prie, citoyens, de vouloir bien lui donner *les onze pièces qui ont servi à l'auguste cérémonie qui a eu lieu jeudi dernier.*

Le Conseil général de la Commune espère, citoyens, que vous voudrez bien lui accorder cette demande, qui est d'autant plus juste que l'administration a fréquemment besoin de ces objets et qu'elle ne peut s'en procurer à prix d'argent.

Les Membres composant le Conseil général de la Commune [5].

1. L. Vitet, Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique, p. 102.

2. A. Dinaux, *Tapisseries de Flandres.* Archives du Nord, 1834, t. IV, p. 262.

3. Lire probablement le « martyre » de saint Étienne. N'oublions pas qu'il y avait alors (1793) en dépôt, à Valenciennes, le beau triptyque de Rubens : *le Martyre de saint Étienne*, provenant de l'abbaye de Saint-Amand.

4. Texier de la Pommeraye, *Relation du siège et bombardement de Valenciennes*, p. 41.

5. Conseil général de la Commune de Valenciennes. Registre de correspondance, 1792-1793, D. 1-41, f° 76 v°.

On peut donc croire d'après cette lettre :

1° Que la ville n'avait en toute propriété aucune tapisserie digne de figurer dans une cérémonie publique importante :

2° Que les onze tapisseries, au nombre desquelles figure celle du *Tournoi*, qui avaient servi à la décoration de l'autel de la Patrie, ne lui appartenaient point à cette époque ;

3° Que si, d'après le récit que nous avons lu de Texier de la Pommeraye, dans lequel nous relevons une légère erreur, bien pardonnable d'ailleurs à un écrivain qui publie des « souvenirs » quarante et un ans après les événements, ces tapisseries furent prises dans *les riches appartements de la mairie, elles ne s'y trouvaient point comme décoration*, la ville, de son aveu même, *en manquant absolument*. On les tira plutôt du dépôt d'objets d'art formé dans cette même mairie, lors de la saisie des biens du clergé et des émigrés comme les Croy, les Lamarck, les d'Arenberg, etc., tous apparentés aux familles princières d'Europe.

La ville de Valenciennes, nous le supposons, obtint donc du district une réponse favorable à sa lettre du 2 juin, en ce qui concerne du moins la tapisserie du *Tournoi*, puisqu'elle est aujourd'hui encore sa propriété.

Il est bon d'ajouter qu'elle ne figure point dans l'inventaire complet des meubles ou objets répartis entre les divers locaux de l'hôtel de ville, et appartenant à la commune, inventaire daté de ventôse an VIII (février 1800). Pourtant nous y voyons mentionnées d'autres pièces de tapisseries, de peu d'importance d'ailleurs. On trouve également dans cet inventaire une description curieuse du temple décadaire, à l'intérieur duquel s'élevait l'autel de la Patrie, « garni de tapis sur les balustres et de marchepieds aussi en tapis depuis le haut jusqu'en bas tant sur les degrés que sur les paliers »[1].

Voilà donc tout ce que l'on connaît du passé de cette œuvre intéressante. Les recherches que j'ai entreprises dans nos riches archives sont demeurées vaines. Aucun document n'est venu nous révéler la présence de cette tapisserie à Valenciennes avant la Révolution.

Bien des villes célèbres par leurs ateliers de tapisseries de haute lisse, comme Bruxelles, Arras, Tournay, Enghien, etc., ont revendiqué l'honneur d'avoir produit la tapisserie du *Tournoi*.

M. P. Marmottan, dans sa notice sur une autre tapisserie connue, celle de *la Chaste Suzanne*, déclare nettement avoir retrouvé dans la nôtre le grain serré caractéristique de la fabrication bruxelloise.

M. Destrée, qui a étudié avec tant d'érudition et de compétence tout ce qui touche à la tapisserie belge, faisait en 1895, au congrès de Tournay, les déclarations suivantes :

Il convient, disait-il, si l'on veut arriver à identifier les compositions brabançonnes, de bien se pénétrer des caractères distinctifs de leur coloration. Le vert et le jaune font à eux seuls presque tous les frais du paysage. Pour les draperies, les hautlisseurs bruxellois adoptent des procédés qu'il importe de noter. Les lumières, par exemple, dans un vêtement bleu seront blanches, dans un rouge

1. Archives de Valenciennes, série D. 7-6.

elle seront roses, dans un vert elles paraîtront jaunes. Les bords des robes sont rehaussés d'imitations de broderies, tantôt blanches, tantôt rouges, etc. Les bordures, composées souvent de fleurs, sont cernées de filets jaunes et verts [1].

Je dois dire, sans en tirer une conclusion que je juge encore hâtive, que j'ai retrouvé le même emploi des couleurs dans la tapisserie de notre musée.

Il est une autre ville qui revendique comme sienne, par l'organe de certains chroniqueurs ou écrivains, cette œuvre intéressante. C'est Valenciennes : mais si les convictions basées sur l'amour de la cité et du sol natal sont profondément respectables, leur poids est bien faible si elles ne s'appuient sur des faits ou des documents précis. Certes Valenciennes eut des hautlisseurs, mais jamais la renommée de la fabrication valenciennoise n'atteignit celles de Bruxelles, d'Arras ou d'Enghien. C'étaient plutôt des marchands, des courtiers en tapis, que possédait cette ville commerçante : les ateliers de fabricants de haute lisse y étaient rares. Jamais, du reste, aux XIVe et XVe siècles, époque de parfaite production, les hautlisseurs ne formèrent de corporation distincte. Cette corporation ne date que de 1583, époque à laquelle la fabrication de la tapisserie était complètement transformée. Comme preuve insigne de cette pénurie de hautlisseurs en renom à Valenciennes, nous voyons qu'au commencement du XVIIe siècle, en 1620, le Magistrat s'adresse à des tapissiers d'Audenarde, « pour accommoder la chambre Saint-Gilles en la maison échevinale, de tapisserye en chasse paysaige et aultres semblables effigies de bestes sauvaiges ». En 1681, le même Magistrat, *se rendant au désir exprimé* par le gouverneur, informé *« qu'il y avoit présentement en ceste ville* (Philippe du May), maistre très expert en ceste fabricque, *ce qui ne s'estoit rencontré cy-devant*, affin doncq de se servir *d'une occasion si favorable* », — ce qui prouve bien le peu d'importance de la fabrication valenciennoise à cette époque, — lui commande « huit pièces de tapisseries de haute lisse représentant l'histoire de saint Gilles » [2]. Je ne parle point des fabriques de tapis de verdure qui s'établirent un peu partout dans les villes du Nord pendant le XVIIe siècle. Avant d'émettre une opinion basée sur des faits ou des documents certains, nous attendrons qu'un artiste, un maître ès tapisserie, dans un ouvrage attendu de tous, nous renseigne suffisamment sur la technique propre à chaque centre de production. Nous saurons peut-être en quoi le point de Bruxelles diffère de celui d'Enghien ou de Tournay, pourquoi celui de Valenciennes ne peut se confondre avec ceux d'Arras ou de Lille. Nous saurons enfin si même ces villes avaient toutes des points très spéciaux, ou si c'est seulement par le sujet traité, la nature des fils et des couleurs employées qu'il était possible de les distinguer les unes des autres.

La tapisserie du *Tournoi*, que nous allons décrire, se divise en trois parties bien distinctes : la bordure, la loge où sont les spectateurs et la lice.

Sur un fond de couleur verte se détachent, comme motifs de décoration, des palmettes ornées d'œillets, dessin que l'on retrouve dans un très grand nombre

1. Fédération archéologique et historique de Belgique. Compte rendu du 10e congrès tenu à Tournay en 1895, p. 524.

2. Bibliothèque de Valenciennes. Registre des choses communes. Mss. 543-751, f° 206, et archives : comptes de l'église Saint-Pierre pour 1683, G. 2-528.



TAPISSERIE DU « TOURNOI » (DÉBUT DU XVI[e] SIÈCLE)

Musée de Valenciennes

d'œuvres d'art du moyen âge. Entre ces palmettes, se trouvent vingt blasons accompagnés de leurs attributs, couronnes, casques et cimiers.

On aperçoit, à la partie supérieure de la tapisserie, deux rues bordées de maisons dont le style accuse le pur xve siècle. Les fenêtres de ces habitations sont garnies de spectateurs. Au milieu de la composition, dans une loge divisée en deux parties égales par un pilier, se pressent des personnages, princiers pour la plupart, au nombre de dix-huit.

Dans la lice jonchée de lances brisées, de débris d'armures et d'ornements divers, douze cavaliers, superbement armés et équipés, luttent, l'épée à la main.

Les tournois furent nombreux, tant en France qu'à l'étranger, à la fin du xve siècle et au commencement du xvie. Si l'on en croit Favin, l'un des derniers tournois importants eut lieu en 1487, soit à Worms, soit à Rotterdam. La chronique belge nous fait assister à des joutes brillantes, données à Bruxelles dans les premiers jours de février 1497. En 1501, eut lieu à Blois l'entrevue de Louis XII, de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle. Deux années plus tard, dans les premiers jours d'octobre, furent célébrées avec une magnificence inouïe les noces du comte du Ludron, pendant lesquelles « l'après disner (du 1er octobre) aulcuns gentilshommes allemans de la maison du roy se trouvèrent sur la place devant le roy, la royne et Monsigneur et aultres grands maistres *pour courre à la jouste* à la mode d'Allemagne, aulcuns coururent à rocet (sorte de dague), aultres à fers emoulus ». Le lendemain, « le marquis de Brandebourg, le fils du comte de Zorne et aultres grands maistres et gentilshommes de la maison du roy, se trouvèrent sur les rangs et coururent à la mode d'Allemagne, et après avoir fourny à chescun ses trois cops de lance il fut décidé que on coureroit à la foulle »[1].

On pourrait continuer sans grand profit ces citations, mais je crois qu'il serait bien difficile d'en tirer pour notre tapisserie de précieux renseignements, car nous avons trop à compter avec l'imagination de l'artiste, lequel, surtout en matière de tapisserie, se préoccupe fort peu des anachronismes.

II. LA BORDURE ET LES BLASONS.

Un examen attentif de la bordure de la tapisserie — examen qui n'a, du reste, jamais été tenté sérieusement jusqu'ici — permet d'affirmer qu'elle n'a point été faite en même temps que le reste de la composition. C'est postérieurement à 1525, nous le prouverons tout à l'heure, qu'elle lui a été ajoutée pour remplacer la bordure primitive. La preuve en est dans la façon dont sont coupés de façon asymétrique le haut et le bas de chacune des palmettes sur tout le pourtour de la tapisserie. On ne saurait y voir un arrangement original, car aucun des motifs de décoration n'est coupé au même endroit[2].

1. Gachard, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, t. I, *Premier voyage de Philippe le Beau*, p. 321-322.

2. L'exemple n'est point unique. C'est ainsi qu'en 1409, Jean de Rave, tapissier, reçut 45 sous « pour avoir remis à point un couvretoir bleu armoyet des armes des Flandres et remettre au lieu

Les vingt blasons qui ornent la bordure appartenaient aux princes de la maison de Saxe : on me permettra de rappeler que je l'ai déjà signalé en 1907[1].

La date de l'application à la tapisserie de cette seconde bordure armoriée, la seule que nous connaissions, peut être placée entre les années 1525 et 1535. Si, en effet, la bordure était antérieure à la première date, le blason du comté d'Eisenberg ne pourrait y figurer, car il fut ajouté au blason d'ensemble cette année-là seulement : au contraire, si elle était postérieure à 1535, on devrait y trouver le blason du burgraviat de Magdebourg, car c'est à cette date que l'électeur Frédéric le Généreux introduisit ces armoiries dans le blason d'État.

Les blasons doivent toujours être rangés d'après des règles spéciales à l'art héraldique. Aussi doit-on, à mon avis, donner la numérotation suivante à ceux de notre tapisserie :

5	4	2	1	3	6	7
LANDSBERG	MEISSEN	SAXE	DIGNITÉ D'ÉLECTORAT	THURINGE	SAXE PALATINE	THURINGE PALATINE
8						9
BRENE						ORLAMUNDE
10						11
PLEISSEN						ALTENBURG
12						13
EISENBERG						SAGAN
MEISSEN (BURGRAVIAT)	LEISNIG	BIBERSTEIN	ÉCUSSON RÉGALIEN	COLDITZ	DOHNA	EULENBOURG
14	16	18	20	19	17	15

Nous suivrons pour la description détaillée de chacun des vingt blasons, non pas l'ordre dans lequel ils figurent dans la tapisserie, mais celui que nous venons d'indiquer[2].

1. *Dignité électorale* ou, suivant le cas, dignité du maréchalat, c'est-à-dire la plus haute charge de l'Empire. De sable coupé d'argent à deux épées de gueules, les pointes en haut brochant sur le tout.

2. *Duché de Saxe*. Burelé d'or et de sable de huit pièces à un crancelin de sinople brochant sur le tout. C'est le blason général saxon (pays des bords de l'Elbe), tandis que le blason de famille de cette maison princière est Landsberg.

3. *Landgraviat de Thuringe*. D'azur au lion contourné, couronné d'argent, burelé d'argent et de gueules. Ce blason, en tant que blason de pays, est porté aujourd'hui par le landgrave de Hesse.

4. *Margraviat de Meissen*. D'or au lion de sable armé et lampassé de gueules. Quand Frédéric,

d'icelles les armes de Haynnau » (L. Devillers, *Comptes de la recette générale de Hainaut, 1409-1410*). Je rappellerai aussi qu'en 1524, pour complaire à Charles-Quint, les échevins de Lille firent disparaître du drap vermeil long de XIII aulnes, brodé par Mathelin le Brun, les armes de Bourgogne et y substituèrent celles de l'Empire (*Revue universelle des arts*, 1859, t. X, p. 321).

1. *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 5, 1907, 2 février, p. 36.

2. Certaines des couleurs figurant dans les blasons ont disparu en partie. Il faudrait donc nous excuser si nous commettions quelque erreur dans nos descriptions.

le Sérieux eut obtenu la juridiction et le protectorat des juifs dans les villes impériales à l'intérieur de ses possessions, il prit le buste juif comme cimier.

5. *Marche de Landsberg.* D'or à deux pals d'azur. On doit considérer le blason de Landsberg comme le blason familial et héréditaire des Wettin : c'est le plus ancien qu'ils aient possédé.

6. *La Saxe palatine.* D'azur à l'aigle contourné et couronné d'or, armé et becqué de gueules.

7. *La Thuringe palatine.* De sable à l'aigle d'or becqué et armé de gueules.

8. *Comté de Brêne ou Brehna.* D'argent à trois bouterolles, ou mieux tentacules, de gueules. Il était l'une des possessions de famille les plus anciennes et les plus étendues des Wettin. Les pièces de ce blason portent, en science héraldique allemande, le nom de « feuilles marines » ou « cornes de cerf-volant ». Ce sont en réalité les tentacules ou antennes d'un gros scarabée.

9. *Comté d'Orlamunde.* D'or semé de cœurs de gueules, au lion contourné de sable, couronné, armé et lampassé de gueules ou d'argent. C'est en 1378, lorsque s'éteignit la famille de ce nom, que ce fief devint possession héréditaire de l'électeur de Saxe.

10. *Pays de Pleissen ou Osterland* (pays de l'Est). D'azur au lion coupé d'or et d'argent, lampassé de gueules. Cette contrée fut rattachée à la Saxe après le mariage du duc Albert avec Marguerite, fille de l'empereur Frédéric II, en 1255.

11. *Burgraviat d'Altenburg.* D'argent à une rose de gueule boutonnée d'or. Ernest de Saxe, gendre de l'empereur Louis, fut le premier qui reçut le titre héréditaire de burgrave d'Altenburg, avec droit de suzeraineté sur le burgraviat de Leisnig, qui y était joint.

12. *Comté d'Eisenberg.* D'argent diapré de gueules, et plus tard d'argent à trois pals d'azur. Il échut à la Saxe après le partage de 1485. En 1525, ce blason fut ajouté au grand blason électoral par Jean le Ferme.

13. *Duché de Sagan.* D'or à l'aigle de sable chargé sur la poitrine d'un croissant d'argent. Devint la propriété du duc Albert de Saxe. L'existence de ce blason sur la bordure nous permettrait, si nous n'avions déjà précisé mieux la date, d'affirmer que cette bordure ne put être ajoutée à la tapisserie après 1549, puisqu'on y voit figurer ce duché, qui, cette même année, fut réuni au royaume de Bohême par l'électeur Maurice.

14. *Burgraviat de Meissen.* D'argent au sautoir de sable. Ne figure pas dans le blason d'ensemble, parce qu'il faisait partie du margraviat de Meissen.

15. *Comté de Eilenbourg ou Eulenbourg.* Coupé d'argent au lion naissant de sable, armé et lampassé de gueules et couronné d'argent et d'azur à trois étoiles à six raies d'argent. Ces armoiries figurent de façon irrégulière dans le blason saxon.

16. *Burgraviat de Leisnig.* Coupé en pal au côté dextre d'argent et au côté senestre de gueules, tous deux diaprés de gueules et d'argent. Ne figure pas dans le blason d'ensemble.

17. *Burgraviat de Dohna.* D'azur à une ramure de cerf d'argent, chevillée de quatre pièces.

18. *Seigneurerie de Biberstein.* D'argent à une corne de cerf de gueules, chevillée de cinq pièces. Faisait partie du margraviat de Meissen.

19. *Seigneurie de Colditz.* Coupé d'argent au lion de sable naissant, lampassé de gueules armé et couronné d'argent (ou d'azur), et d'argent à trois bandes de sable. Elle appartenait au margrave de Meissen, dont le demi-lion figure à la partie supérieure de l'écu.

20. *Écusson régalien ou de sang.* De gueules diapré d'argent. Les détenteurs du grand blason d'Empire reçurent également le droit de vie et de mort : la couleur rouge est le symbole de ce droit

III. LA LOGE ET LES SPECTATEURS[1].

L'une des parties les plus intéressantes de la tapisserie est sans contredit la loge où, sur deux et trois rangs, se pressent les personnages, princiers et autres, spectateurs du « tournoi ».

Au premier rang, en allant de droite à gauche, nous trouvons d'abord (fig. 2) une femme à la figure jeune, à l'aspect mélancolique. Sur sa tête est posée la coiffure

1. Voir la *Chronique des arts*, n° 5, 1907, 2 février, p. 36. Voir fig. 2 et 3

caractéristique de cette époque, sorte de cape dite bretonne, grand voile à la bordure brodée, encadrant la figure. La gorge est en partie découverte ; au cou est suspendu un magnifique joyau. Sur la poitrine, un collier à quatre rangs de perles. Les manches du manteau, très amples, sont doublées d'hermine. La main gauche, ornée d'une bague à l'annulaire, repose sur la main droite. Si l'on rapproche ce personnage du tableau du Musée de Bruxelles, attribué à Jacob Jansz de Haarlem, où Jeanne la Folle est représentée avec son mari Philippe le Beau, on trouve entre la princesse reproduite dans la tapisserie et la reine d'Espagne la ressemblance la plus frappante (fig. 1).



Fig. 1.
Attribué a Jacob Jansz de Haarlem.
Jeanne la Folle.
Musée de Bruxelles.

A côté d'elle, toujours en allant de droite à gauche, appuyé contre le pilier décoré qui sépare en deux la loge, se trouve un homme dont la figure, comme les vêtements, sont des plus caractéristiques. Sur de longs cheveux retombant jusqu'aux épaules, est posée une sorte de toque rouge dont les côtés peuvent se rabattre et sont noués sur le devant par un ruban. Au sommet de cette toque, une sorte de bouton : c'est ainsi qu'est coiffé le Charles VIII des Annales de Belleforest. Ce personnage porte au cou le collier de l'ordre de Saint-Michel. Sur ses épaules retombe un riche manteau aux larges revers d'hermine. Après l'avoir examiné attentivement, on lui trouve avec deux portraits bien connus, dont il procède du reste, une profonde ressemblance. Je veux parler du Charles VIII de Montfaucon, représenté en empereur d'Occident, avec l'épée, le globe et la tiare, et de la miniature de la Bibliothèque nationale, exécutée vers 1498, qui eut tant de succès à l'exposition de portraits en 1907 [1].

L'identité du personnage placé à gauche du pilier de séparation ne peut laisser de doute à personne (fig. 4). Jeune, les cheveux longs retombant sur le cou bien dégagé, il porte une grande toque rouge à revers. Son manteau est à parements de fourrures sombres, qui font contraste avec la soubreveste rouge. Il porte au cou l'ordre de la Toison d'Or. C'est Philippe le Beau, le mari de Jeanne

1. Ce portrait a été, à cette époque, reproduit dans la *Revue*, t. XXI, p. 403.

la Folle, tel qu'il est représenté, par exemple, dans le tableau d'auteur inconnu, donné au Louvre en 1901 par le musée de Versailles (fig. 3).

Je n'ai pu reconnaître les autres personnages : je me bornerai à quelques remarques.

La femme placée au premier rang, près de Philippe le Beau, semble encore d'importance ; elle tient à la main, dans une attitude conventionnelle, un œillet, la fleur de Marion, ainsi la nommait-on alors. Cette fleur, nous le savons, est moins un emblème qu'un ornement d'usage courant. Le personnage vis-à-vis de la dame à



Fig. 2. — Détail de la tapisserie du « Tournoi ».
Partie droite de la loge, avec Jeanne la Folle et Charles VIII, roi de France.

l'œillet paraît encore jeune sur la reproduction : sur la tapisserie c'est un homme d'un âge déjà mûr. Il n'est pas sans ressembler à une figure de la célèbre tapisserie du château des Aygualades, placée sous l'arcade inférieure de droite, à la gauche du personnage couronné. Comme le nôtre, ce personnage inconnu porte de grands cheveux, un collier à nombreux rangs de perles, et la main droite ouverte, la paume en dehors, le petit doigt légèrement recourbé.

Quant aux autres spectateurs des deux sexes, ce ne sont guère, à ce que je crois, que des figurants destinés à encadrer les sujets du premier plan. Aussi l'artiste ne s'est-il point mis en peine d'essayer de véritables portraits. Il les a simplement copiés de-ci de-là dans certains cartons de tapisseries que l'on trouvait à cette époque dans

chaque atelier un peu important. C'est du moins ce qui semble résulter, par exemple, d'un examen attentif de la tapisserie bruxelloise de *l'Ascension*, aujourd'hui à Aix-en-Provence.



Fig. 3. — École flamande, xv[e] siècle. Philippe le Beau.
Musée du Louvre.

La femme, dont on n'aperçoit que la tête, immédiatement derrière Charles VIII, se retrouve à la partie supérieure, exactement au milieu, de la belle tapisserie du *Banquet*[1].

L'ecclésiastique (?), au geste bénisseur (n° 14), placé au second plan derrière Charles VIII et Jeanne la Folle, est très intéressant. Il porte sur le revers droit de son collet, ce que l'on pourrait prendre, d'après les reproductions, même les meilleures, pour des bandes d'hermine, mais qui n'est autre chose qu'un fer à cheval percé de trous. Cette marque distinctive ne se reproduit pas sur l'autre revers et ne saurait donc être prise pour un ornement. Ce doit être plutôt l'insigne propre à une fonction.

Signalons encore la femme placée derrière Jeanne la Folle et que l'on pourrait croire anglaise, à en juger par la coiffure.

Comme on le voit, la personnalité des spectateurs du *Tournoi*, à part les trois principaux, Charles VIII, Philippe le Beau et Jeanne la Folle, nous est parfaitement inconnue. Je n'ai voulu faire à leur endroit nulle hypothèse capable, si elle était reprise, de fausser les discussions futures, toujours possibles.

1. Voir *l'Art*, numéro de mars 1903, p. 340.

IV. LA LICE

Devant les spectateurs dont nous venons de parler, chevauchent dans une lice spacieuse, douze cavaliers armés de pied en cap, qui, après avoir rompu des lances dont les débris jonchent l'arène, terminent le combat par une mêlée générale, une course « à la foule », coutume fort en honneur, surtout en Allemagne, à la fin du xv[e] siècle.

Les armes et les armures, cela a été répété sans contestation aucune, appartien-



Fig. 4. — Détail de la tapisserie du « Tournoi ».
Partie gauche de la loge, avec Philippe le Beau.

nent au début du xvi[e] siècle. Je ne m'attarderai donc point en oiseuses descriptions. Je m'occuperai seulement de certains objets accessoires.

Je ne sais si les cimiers des casques pourraient donner des indications propres à faire connaître le nom des chevaliers qui les portent et, par là même, révéler la date et les circonstances qui ont provoqué le tournoi auquel ils prennent part. Des familles fort différentes avaient le même cimier : les Sternberg, de même que les Koppet, portaient une étoile ; les Luxembourg n'étaient point les seuls à avoir le cimier « mélusiné ».

Le troisième cavalier du premier plan porte, sur la housse de son cheval, la devise : DA PACEM, DOMINE, IN DIEBUS NOSTRIS. Disons, simple rapprochement, que le

22 mars 1503, lorsque Philippe le Beau vint à Lyon, « au piedt de la rivière de Sonne, sur ung eschaffault, on avoit escript en deux tableaus : DA PACEM, ou estoit planté l'arbre de la paix »[1].

Le premier cavalier de droite, au deuxième plan, monte un cheval recouvert d'une housse ornée d'environ trente ou trente-cinq lettres, inscrites dans des cercles et placées sur sept rangs. Faut-il citer, à ce sujet, les nombreuses œuvres d'art où l'on retrouve, dans un désordre voulu, des lettres de toute époque et de toutes formes? Ces monuments cryptographiques peuvent tenter l'imagination d'un érudit et l'amener à des interprétations hasardeuses. Nous croyons plus prudent, après mûr examen, de ne voir dans ces ensembles de lettres qu'un motif de décoration.

Les personnages identifiés, c'est-à-dire Philippe le Beau, Charles VIII et Jeanne la Folle, qui figurent réunis dans la tapisserie, *ne se sont jamais en réalité rencontrés*. Nous pouvons l'affirmer, ayant suivi avec le plus grand soin, au jour le jour, les divers déplacements de Charles VIII et de Philippe le Beau, depuis le 1er novembre 1496 jusqu'au 7 avril 1498, jour de la mort du roi de France[2]. Ils n'ont donc pu assister réunis à un tournoi, comme semblerait le faire croire la tapisserie de Valenciennes. L'artiste a dû, selon moi, pour garnir la loge de spectateurs, se servir de portraits, répandus grâce au dessin et à la peinture, de princes dont les traits lui étaient familiers, sans s'inquiéter des erreurs de chronologie qu'il pouvait commettre. Pour les personnages secondaires, il a puisé dans les cartons de tapisseries qui abondaient dans les ateliers. Ces cartons, ne l'oublions pas, servaient à des générations de hautlisseurs, surtout dans les villes célèbres par leur belle et importante fabrication, comme Bruxelles, Arras, Tournay, Enghien, etc.

La mêlée ou « course à la foule » qui se déroule dans la lice doit être, en principe, la reproduction d'un événement important, bien qu'on ne puisse encore déterminer nettement où et quand il s'est passé. L'artiste aurait-il fait alors un croquis d'après nature? C'est peu probable, car il semble certain qu'il ne dut point assister à cette passe d'armes. Liberté la plus entière dut lui être laissée pour la composition : il se contenta donc d'y faire figurer certains princes ou seigneurs de marque, que seuls les cimiers et les devises permettraient de reconnaître.

Je n'ai pas la prétention d'avoir résolu l'énigme si curieuse et si intéressante qu'est pour nous la tapisserie du *Tournoi*; j'ai seulement tâché de faire œuvre utile en essayant de mettre un peu de lumière dans tant d'obscurité.

MAURICE HÉNAULT

1. Gachard, *Premier voyage de Philippe le Beau*, t. I, p. 281-282.

2. *Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques*, 1896. Gachard, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, t. I.

BIBLIOGRAPHIE

Les grands sculpteurs français du XVIIIe siècle. Edme Bouchardon, par Alphonse Roserot. — Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1910, in-8° raisin, 171 pages, 29 pl., 64 fig.

Malgré l'engouement de nos contemporains pour l'art du XVIIIe siècle, les grands sculpteurs français de cette époque n'ont pas encore été l'objet de monographies dignes d'eux. Quelques historiens ont entrepris de réparer cette injustice. Leurs études seront groupées dans une collection dont M. Paul Vitry a eu l'initiative et qu'inaugure aujourd'hui avec bonheur le *Bouchardon* de M. Roserot.

Préparé par de longues, patientes et méthodiques recherches, écrit avec simplicité, ce livre n'est-il pas bien en harmonie avec l'œuvre du sculpteur?

On y peut suivre Bouchardon presque d'année en année, depuis son entrée à l'atelier de Guillaume Coustou jusqu'au jour où, sentant la mort venir, il confie à Pigalle, comme au plus digne, l'achèvement du piédestal de la statue de Louis XV. On y voit de même, depuis la commande et l'ébauche jusqu'au dernier coup de lime, chacune de ses œuvres principales.

Mais les détails, souvent inédits, ne sont pas ici un luxe vain d'érudition, puisqu'ils nous font mieux connaître le caractère de l'artiste, sa méthode de travail et son rôle dans l'histoire de la sculpture. Un peu haut et méfiant, « quoique avec un air tout rond », très attentif à ses intérêts, observateur à l'œil juste, comme en témoignent ses dessins, praticien laborieux, d'une extrême conscience, aimant le fini jusqu'à la froideur, Bouchardon réagit avec une volonté constante contre l'improvisation et la manière. M. Roserot le prouve dans les chapitres de son livre, et il dégage lui-même très clairement ces traits généraux dans son avant-propos et ses pages de conclusion.

L. Deshairs.

Villas et maisons de campagne en Suisse, par Henry Baudin. — Genève, Kündig, in-4°, pl.

Voici un recueil purement documentaire, où les architectes trouveront réunis les plans, les vues extérieures et intérieures de cent cinquante villas suisses, des plus simples aux plus riches, choisies parmi les plus récemment édifiées. L'architecte qui a rassemblé ces renseignements les fait précéder des quelques réflexions que lui a inspirées le sujet : il constate une renaissance de la maison familiale en Suisse, causée par l'exode des habitants des villes vers les champs ; il étudie « les éléments organiques, constructifs et esthétiques de cette maison », son adaptation au milieu,

son ameublement et sa décoration intérieure, et enfin l'organisation de ses abords, le jardin : et il tire de ces considérations quelques idées générales, dont il trouve d'ailleurs la confirmation dans la suite de villas qu'il publie.

Pour des yeux non prévenus, il ne paraît pas que les architectes suisses contemporains fassent montre d'une grande recherche ni d'une grande originalité : leurs constructions sont ou bien des adaptations du type chalet, ou bien, — ce qui est pis, — des acclimatations de constructions et d'ameublements dans le plus fâcheux goût allemand. Néanmoins, on pourra feuilleter ce recueil avec curiosité, d'abord pour voir ce qu'il ne faut pas faire et aussi pour le plaisir de rencontrer quelques maisons de campagne agréables à regarder et plus agréables encore à habiter, sans doute, car il en est de charmantes dans le nombre.

R. G.

Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XVIIIe siècle, par Stanislas Lami. Tome Ier. — Paris, H. Champion, gr. in-8°.

Depuis plus de dix ans, un statuaire a entrepris de réunir en un répertoire, qui va s'enrichissant à mesure qu'il progresse, les renseignements épars concernant les sculpteurs de l'école française : « œuvre de piété patiente à laquelle la méthode n'aurait point suffi », ainsi que parle M. H. Roujon, érudit préfacier du livre. Après s'être essayé avec un dictionnaire des sculpteurs de l'antiquité, M. Stanislas Lami a publié les deux premières parties de son grand ouvrage, consacrées l'une au moyen âge et à la Renaissance, l'autre au siècle de Louis XIV. Voici le troisième volume aujourd'hui paru : il comprend le XVIIIe siècle ; mais, comme le plan s'est agrandi en même temps que les documents se faisaient plus nombreux et les artistes plus importants, ce n'est ici qu'un premier tome où l'on trouvera seulement les noms de sculpteurs commençant par les lettres A à H inclus.

On connaît la méthode suivie par l'auteur, car ses précédents volumes sont vite devenus indispensables : la biographie de chaque artiste, — où l'on n'a point négligé les pièces d'état civil et d'archives, quelquefois inédites, — est suivie d'une liste des œuvres, classées chronologiquement, avec toutes les indications de collections, musées, ventes ou expositions que l'auteur a pu recueillir ; et chaque notice se termine par une bibliographie qui pourrait être à la fois diminuée de quelques ouvrages généraux et augmentée de quelques précisions (surtout en ce qui concerne les articles de revue dont le titre n'est jamais donné).

« Réaliser un tel inventaire, le rendre attrayant, y mettre, avec tout le scrupule désirable, beaucoup d'air et de lumière », voilà quelle a été la tâche du passionné chercheur qu'est M. Stanislas Lami ; il n'est personne de ceux auxquels il a ainsi facilité le travail qui ne l'en remercie.

E. D.

Petites villes d'Italie, par André Maurel. III. **Abruzzes, Pouilles, Campanie**. — Paris, Hachette, in-16.

« Elles sont pauvres, ces Abruzzes, et déjà elles me rappellent que je vais, à partir d'aujourd'hui, jusqu'à mon arrivée à Naples en passant par Tarente, à travers

les Pouilles et la Basilicate, parcourir la partie la plus déshéritée de l'Italie. Cette route que je me suis tracée et que je veux commencer à Aquila, c'est un peu du chemin de la misère. » Ainsi parle aux premières pages de son livre le voyageur de la Toscane, de la Vénétie, de l'Émilie, de l'Ombrie et de *un Mois à Rome*, et il dit encore : « Il y a deux Italies, et c'est la seconde, la pauvre, la triste, la désolée, que je vais voir... »

Il la voit un peu vite, ce qui est excusable, et il en parle tour à tour en poète, en artiste, en historien, voire en agriculteur et en sociologue. Puis, poursuivant sa route, il passe de la mer Ionienne à la mer Tyrrhénienne, remonte « la radieuse corniche » qui commence à Vietri et gagne la douce Campanie, où il s'attarde au hasard des impressions et des souvenirs.

Et terminant cette partie de son pèlerinage sur les hauteurs de Mont-Cassin, M. André Maurel ne peut se résigner au départ définitif. Il reviendra encore, dit-il : il complétera son voyage par la Calabre et la Sicile, ayant écrit sur l'Italie une des plus agréables séries d'essais qu'elle ait inspirées de notre temps.

E. D.

Le Livre d'Or des peintres-exposants, par Hoffmann-Eugène. 5e édition. — Paris, 325, rue de Vaugirard, in-8°, fig. et pl.

L'occasion s'est déjà rencontrée pour nous de signaler cette utile publication à ceux qu'intéresse la biographie des artistes contemporains. L'ouvrage s'est encore accru, dans sa cinquième édition, publiée tout récemment : il compte maintenant 600 pages, ornées d'abondantes illustrations dans le texte et de 40 planches hors texte; les renseignements qu'il renferme, empruntés en grande partie aux articles de l'auteur, sont présentés sous une forme dont l'agrément n'exclut pas la documentation.

On y trouvera la nomenclature détaillée des travaux des artistes français, depuis les membres de l'Institut jusqu'aux « hors concours » de la Société des artistes français et aux sociétaires de la Société nationale; un résumé de l'œuvre des principaux artistes français et étrangers qui, exposant à Paris, se trouvent en dehors des catégories précédentes; des renseignements sur les Sociétés artistiques et leurs expositions; une bibliographie succincte des publications d'art; enfin une table alphabétique.

L'ouvrage a sa place dans la bibliothèque de tous ceux qui veulent être rapidement et exactement informés sur les œuvres des principaux représentants de l'art d'aujourd'hui.

R. G.

Graveurs et gravures, France et étranger, essai de bibliographie, 1540-1910, par Gustave Bourcard. — Paris, H. Floury, in-8°.

Il ne suffit pas à l'amateur d'estampes d'être bien doué et d'avoir le « flair », il doit aussi apprendre et voir, « deux choses, dit M. Bourcard, — qui ne s'obtiennent que par le temps et les outils »; or, ce sont ces outils que l'auteur de l'*Essai de bibliographie* a désiré mettre entre les mains des collectionneurs soucieux de se

documenter. Il a divisé son livre en deux parties : d'une part, les généralités, où l'on trouve les matières classées suivant l'ordre alphabétique des noms des auteurs de livres spéciaux (ce qui paraît singulier, dans un répertoire de matières); en second lieu, des monographies, classées tout naturellement au nom des artistes.

Il y a beaucoup de renseignements dans ce double répertoire ; il y a aussi un bon nombre de lacunes, d'incorrections et d'erreurs; tant il est vrai qu'en matière de bibliographie, ce n'est pas tout de faire preuve de bonne volonté. Dois-je dire le fond de ma pensée ? Peut-être apprécierait-on davantage ce travail, si l'auteur avait quelque chose de plus réservé et de plus impersonnel dans les jugements (toujours élogieux d'ailleurs) qu'il porte sur les livres et les auteurs qu'il cite ; il doit certainement être possible de porter un jugement favorable sur une publication sans tomber à tout propos dans les superlatifs.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Maîtres de l'art. Philibert de l'Orme*, par Henri Clouzot. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-8°, 24 pl., 3 fr. 50.

— *Les Villes d'art célèbres. Bruxelles*, par Henri Hymans. — Paris, Laurens, gr. in-8°, 139 p., fig., 4 fr.

— Léonard de Vinci. *Traité de la peinture*. Traduit par Péladan. — Paris, C. Delagrave, in-8°, 40 fig. et 100 fac-similés, 10 fr.

— *En flânant. A travers la France. Autour de Paris*, par André Hallays. — Paris, Perrin, in-8°, 32 pl., 5 fr.

— *Bibliothèque des curieux et des amateurs. La Chine en France au XVIIIe siècle*, par Henri Cordier. — Paris, H. Laurens, in-4°, 16 pl., 12 fr.

— *Anthologie d'art, sculpture, peinture*, par Alfred Lenoir. — Paris, A. Colin, in-8°, 224 pl.

— *Le Château de Choisy*, par B. Chamchine. — Paris, Schemit, in-8°, 15 pl., 16 fr.

— *Le Goût chinois en France*, par H. Belevitch-Stankevitch. — Paris, Schemit, in-8°, 15 pl., 16 fr.

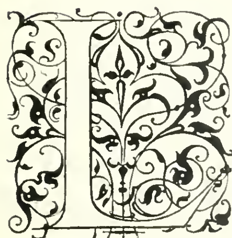
Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



DE QUELQUES DESSINS NOUVEAUX

AU MUSÉE DU LOUVRE



A collection de dessins du Musée du Louvre, qui compte environ près de quarante mille numéros, est en général assez richement fournie, notamment dans les séries anciennes, pour qu'on ne cherche qu'à bon escient à en compléter çà et là les richesses ou à en combler les lacunes par quelque addition nouvelle. Le passé a largement travaillé à nous assurer, dans des conditions excellentes, des trésors, qu'on apprécie aujourd'hui de plus en plus et qu'on arrive à payer au poids de l'or. Aussi les occasions sont-elles rares pour notre grand musée d'intervenir utilement dans les ventes et d'y trouver des pièces de choix, qui méritent vraiment l'effort nécessaire pour les disputer aux amateurs. La vente d'une collection de dessins, depuis longtemps réputée en Allemagne, celle du baron Adalbert de Lanna, de Prague, qui a eu lieu à Stuttgart les 6 et 7 mai dernier, fut une de ces occasions qu'il importe de ne pas laisser échapper. Bien qu'un peu mêlée en son ensemble et encombrée d'un inutile fatras de morceaux secondaires, qui n'étaient pas sans en compromettre la belle tenue, cette abondante collection de plus de six cents dessins contenait, du moins, un précieux noyau de raretés, en particulier dans la série des écoles primitives et surtout de celles d'Allemagne, qu'il est désormais assez exceptionnel de voir passer sur le marché et dont les compétiteurs les plus difficiles

étaient en droit d'ambitionner la possession. Dans cette lutte, à laquelle prirent part presque tous les grands musées d'Europe et que ne dédaigna pas lui-même M. Pierpont Morgan, le Louvre a pu, malgré des subsides relativement modestes, en limitant soigneusement son ambition aux œuvres les plus essentiellement désirables pour lui, conquérir un lot de quatre pièces d'une réelle importance. Deux d'entre elles comptaient même en première ligne, pour les délicats, parmi les plus insignes joyaux de la vente et les plus justement convoités. C'est contre un aussi redoutable concurrent que le musée de Berlin, qui nous les disputa jusqu'au bout, que nous avons eu finalement ici l'honneur de triompher. La bonne grâce d'un grand collectionneur parisien, qui, pour la pièce capitale du lot, mit le plus généreux désintéressement à sacrifier l'ardeur de son désir à l'intérêt du Louvre, ajoute pour nous, de plus, à la joie du triomphe une dette inoubliable de reconnaissance.

Avant de souligner l'intérêt tout particulier pour un musée français de ces deux derniers morceaux, d'une valeur rare autant que d'un charme exquis, il est bon de dire un mot de deux autres dessins qui, bien qu'à un degré moindre sans doute, ont également leur mérite et leur prix. C'est dans la série allemande, qui est peut-être la moins abondamment fournie du Cabinet des dessins, au Louvre, qu'ils sont venus se ranger. Ils y représenteront de façon assez nouvelle certaines tendances de l'art de la Haute-Allemagne, — encore singulièrement mystérieux et mal connu, d'ailleurs, malgré les plus récentes recherches de la critique allemande, — qui a préparé et côtoyé l'art de Dürer en ses débuts. Ce sont dessins qu'on englobait volontiers autrefois parmi ceux du maître, et qu'on tend de plus en plus depuis quelques années à en distinguer.

Le premier de ces dessins (fig. 1; nº 297 de la vente de Lanna) porte, rajoutée à la plume d'une main postérieure et d'encre plus pâle, une fausse signature d'Albert Dürer, sous le nom duquel il figura d'abord dans la collection J. A. G. Weigel[1]. Plus tard, lors de la vente de cette collection, qui se fit à Stuttgart les 15 mai 1883 et jours suivants, il fut bizarrement attribué dans le catalogue (nº 29) à un « anonyme de la Basse-Allemagne ». L'attribution non moins contestable à Holbein le Vieux, récemment donnée par le cata-

1. *Catalog einer Sammlung von Original-Handzeichnungen... gegrundet und hinterlassen von J. A. G. Weigel, in Leipzig*; Leipzig, T. O. Weigel, 1869, in-8º (nº 8).

logue de la vente Launa, nous ramène, au moins plus justement, vers le Sud de l'Allemagne, comme pays d'origine probable. C'est vraisemblablement même plutôt en Franconie qu'en Souabe qu'il a dû voir le jour, mais sans qu'on puisse, toutefois, catégoriquement garantir dès à présent la région précise ni le maître. Aussi adopterons-nous provisoirement l'éti-



Fig. 1. — Haute-Allemagne, vers 1479. — Deux époux.
Dessins à la plume et au lavis. — Musée du Louvre.

quette prudente du recueil de l'Albertine, où ce dessin fut pour la première fois publié et simplement rattaché à la Haute-Allemagne[1]. Exécuté à la plume, d'une touche par endroits rapide, ailleurs minutieusement précise, relevée par un lavis d'encre de Chine et même, pour les visages, par une légère teinte de rose mise au pinceau, ce dessin, qui mesure 0m139 sur 0m199, représente un couple d'époux, face à face, apparaissant en buste derrière

1. J. Schönbrunner et J. Meder, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen:* Wien, F. Schenk, t. X, n° 1111 (*Oberdeutsche Schule*).

un rebord. L'homme a la main gauche affectueusement posée sur le poignet droit de sa compagne et semble prêt à lui donner solennellement connaissance d'une lettre, qu'il tient déployée. D'après les habitudes du temps, il est probable qu'il s'agit d'un projet pour un de ces doubles portraits de fiançailles, qui furent alors fréquents, et dont la lecture même de l'engagement ou du contrat de mariage consacre ici la gravité. La date de 1479, qui paraît deux fois répétée, de la main même du dessinateur, près de la tête des personnages, peut rappeler l'événement, en même temps que la date d'exécution des portraits[1]. Que l'artiste soit ou non quelqu'un des précurseurs nurembergeois de Dürer, tels que Hans Pleydenwurff, Michel Wolgemut ou tout autre, il est certain que nous nous trouvons devant des formules singulièrement représentatives du milieu et des tendances générales d'art, sous l'influence desquels le jeune maître se forma et débuta. C'est avec une sensibilité sans doute plus raffinée, mais dans un esprit très semblable, qu'en 1493, il s'est représenté lui-même en fiancé, tenant le chardon bleu, gage de fidélité (en allemand *Mannestreue*), dans l'intéressant portrait de l'ancienne collection L. Goldschmidt, ou qu'en 1499 il figura en face l'un de l'autre, avec des emblèmes également appropriés, le couple des Tucher (musée de Weimar).

Le second dessin (fig. 2 ; n° 593 de la vente de Lanna), bien que de date un peu plus récente, n'est pas un moins rare et précieux spécimen de l'art de cette région d'Allemagne. Mesurant 0m194 sur 0m147, il est finement exécuté à la plume et au lavis d'encre de Chine sur un de ces fonds de papier préparés en bistre, qui furent très aimés du temps de Dürer et après lui, et dont Baldung se fit presque même une spécialité. De multiples rehauts blancs, à la gouache, en relèvent l'accent, suivant l'usage, de la façon la plus colorée et la plus pittoresque, pour souligner les lumières du ciel, du fond, des terrains, des accessoires, des visages ou des vêtements. La scène est une curieuse image de la sentimentalité allemande de tous les temps. Hans et Gretchen sont ici en partie fine, assis au pied d'un chêne, sur une butte gazonnée, à l'entrée de la forêt. L'amoureux, tête nue, aux longs

1. C'est l'hypothèse généralement admise. Avouons, toutefois, que la double répétition, ainsi qu'un peu d'indécision quant au dernier chiffre de la date placée près de la tête de l'homme, et où l'on pourrait lire peut-être 1470, ne serait pas sans suggérer aussi l'idée d'y voir les dates de naissance des deux époux. La seule objection, c'est que ce dessin, d'apparence assez archaïque, devrait être ainsi reporté à l'extrême fin du xv[e] siècle.

cheveux bouclés, paré d'une couronne de fleurs, joue de la mandoline, le regard tourné vers sa compagne qui, tranquille, l'écoute, tenant complaisam-



Fig. 2. — Hans Wechtlin. — Les Amoureux.
Dessin à la plume, au lavis et à la gouache sur fond lustré. (Musée du Louvre.)

ment en main la toque du jeune homme. Même de nos jours, il n'est pas rare, au delà du Rhin, de voir revenir romanesquement des champs, couronnés de

feuilles de chêne, sans crainte du ridicule, des couples qui ont encore plus ou moins gardé l'âme rêveuse de leurs ancêtres. Ce dessin, provenant de la collection Lippmann, qui mêle au piquant d'une amusante scène de mœurs le charme d'un tableau de genre, porte en bas un monogramme M. S., ajouté postérieurement, sans doute par attribution fantaisiste à Schongauer. On le rattache généralement aujourd'hui, en Allemagne, à l'art du Strasbourgeois Hans Wechtlin, contemporain et condisciple de Dürer, souvent confondu avec lui, qui, de la fin du xv[e] siècle aux vingt-cinq premières années du xvi[e], travailla tour à tour à plusieurs reprises à Nuremberg, à Bâle et à Strasbourg[1]. Beaucoup d'œuvres, autrefois réputées de la jeunesse de Dürer, sont désormais données à cet artiste, tout nouvellement mis en lumière par la critique moderne. Bien qu'on ait peut-être un peu trop rapidement englobé sous cette étiquette des pièces assez disparates, la facture est du moins, ici, très conforme à certains des morceaux les plus importants et les plus typiques du groupe, qui semblent le plus justement porter le nom de Wechtlin. On retrouverait, notamment, dans l'admirable dessin si dramatiquement mouvementé de l'Albertine, de Vienne, *les Trois morts et les Trois vifs*, non seulement l'emploi d'un procédé absolument identique sur un fond également préparé en bistre, mais encore de multiples similitudes dans l'esprit et la composition du paysage, comme dans les particularités de détail des lointains, du ciel, des arbres ou des plantes[2]. Il n'est guère douteux que les deux œuvres ne soient de même main.

Les deux pièces capitales du lot acquis par le Louvre à la vente de Lanna soulèvent, comme nous allons voir, des problèmes encore plus attachants pour nous[3]. La première en date, qui touche par plus d'un point à l'art des miniaturistes, nous ramène à une des époques brillantes entre toutes dans l'histoire de la civilisation et du goût au moyen âge. C'est un

1. Le D[r] Meder, dans le recueil déjà cité de l'Albertine (t. XII, n° 1386), a le premier publié ce dessin sous le nom de Wechtlin. Le D[r] H. Röttinger, qui a tenté de grouper depuis l'œuvre du maître dans une étude d'ensemble (*Annuaire des collections impériales d'Autriche*, 1907, t. XXVII, fasc. 1), a maintenu et confirmé cette attribution (p. 23).

2. De ce dessin, anterieurement reproduit en réduction, sous le nom de Baldung, dans le recueil de l'Albertine (t. I, n° 44), un excellent fac-simile figure hors texte dans l'étude de Röttinger (pl. 1).

3. Nous avons déjà eu l'occasion de les publier récemment et d'en signaler l'importance (*Bulletin des Musées de France*, 1910, n° 4). Un fac-simile du premier de ces dessins vient de prendre place, en outre, dans le dernier fascicule de la *Société de reproduction des dessins de Maîtres* (2[e] année, 1910).

dessin à la plume (pl. p. 169), soit de l'extrême fin du XIV[e] siècle, soit des premières années du XV[e], plus ou moins fortement ombré par un léger lavis d'encre de Chine qui en modèle les formes, sur fond de parchemin préparé en blanc [1]. Comme dans la plupart des grisailles aimées de ce temps, dont il rappelle étonnamment l'esprit, une teinte à peine marquée de vermillon colore seule doucement les mains ou les visages, à l'expression spirituellement avivée par l'acuité intense des yeux noirs ou des lèvres vermeilles. On y voit trois jeunes figures debout, probablement trois dames, — le costume de la figure centrale, de mode pour les deux sexes, laisse ici une part d'indécision, — décorativement espacées sur une étroite bande de terrain. La première semble vouloir caresser le chien familier qui se dresse ; la seconde, prête pour la chasse, tient par un lacet le faucon perché sur son poing ganté ; la troisième, par une capricieuse fantaisie, s'amuse à jongler avec deux pommes. C'est le type des divertissements habituels à la société mondaine de l'époque, — seigneuriale ou princière, — dont les



Fig. 3.
École française, fin du XIV[e] siècle. — Prophète.
(Dessin à la plume et au lavis. — Musée du Louvre.)

1. Il mesure 0[m]105 sur 0[m]187, et figurait sous le n° 19 dans le Catalogue de la vente de Lanna.

ivoires nous montrent aussi les jeux et les plaisirs galants. Les ajustements, en leurs exagérations compliquées et leurs raffinements d'élégance, sont ceux qui furent en pleine vogue sous le règne de Charles VI, de 1390 à 1420 environ. Il fut de bon ton alors de porter ces poulaines démesurément effilées, ainsi que ces houppelandes de drap épais, généralement fourrées, à haut collet montant, parfois serrées à la taille courte par une ceinture, mais toujours amplement traînantes et dont les vastes manches balayaient presque le sol. Non moins bizarres furent les coiffures : soit tailladées et découpées en lanières, à l'imitation d'un feuillage ; soit sous la forme plus fréquente et longtemps prolongée d'un bourrelet, où s'enroulait et d'où retombait à droite et à gauche un long pan d'étoffe, à l'extrémité rejetée sur les épaules. Le dessin date certainement de cette période qui, après le règne plus calme de Charles V, inaugura les folies d'un luxe sans frein.

Où faut-il localiser, d'ailleurs, cette œuvre de très précieuse qualité et de rareté exceptionnelle ? Elle provient de la collection A. Posonyi (1858), et a figuré à Vienne, en mars 1872, à la vente F. J. Gsell (n° 627), sous l'étrange nom d'un artiste allemand imaginaire : « Martin Sin (XIVe siècle), entre Erhard Schön et Virgile Solis ». Le catalogue de la vente de Lanna l'attribue, plus raisonnablement en tout cas, à un anonyme de la Basse-Allemagne (*niederdeutsch*). Avouons, toutefois, que nous sommes loin d'être convaincus de la vérité d'une telle désignation. Il y eut sans doute alors une sorte d'universalité dans les modes et les goûts de la société européenne, comme dans les inventions et la technique même des artistes, mais où la France, — dans les pays du Nord, tout au moins, — exerça incontestablement l'influence maîtresse et occupa le premier rang. De même que les étrangers y affluèrent de toutes parts, en quête de commandes, attirés par l'opulence et le renom de Paris, de la cour ou de quelques puissantes principautés, telles que celle de la maison de Bourgogne, de toutes parts aussi, on y prit essentiellement pour modèles les gentillesses gracieuses et les délicats raffinements de nos élégances. Dans les régions limitrophes, sur les bords du Rhin, notamment, où les communications et les échanges furent incessants, la manière française s'est surtout rapidement propagée. On commence à entrevoir aujourd'hui que la peinture colonaise en ses débuts, longtemps regardée comme autochtone, n'est qu'une émanation et



École française, fin du XIVe siècle — Jeunes dames.

Dessin à la plume et au lavis. — Musée du Louvre.

une transcription germanisée des merveilles créées par nos peintres et où s'unissait si délicieusement à l'éclat chaud de l'émail la profondeur intime du sentiment. Mais, à considérer même les meilleures œuvres allemandes, il manquera toujours à cet art de reflet une sorte d'aisance naturelle, d'ingénieuse subtilité et de vivacité allègre, qui est comme la marque du goût français. Les formules y sont d'ordinaire plus superficielles et plus vides, moins directement inspirées de la nature et aboutissent volontiers, conformément à l'esprit de la race, soit à la fadeur doucereuse, soit à la gaucherie lourdement pesante. Si on les compare à notre dessin, certains documents germaniques contemporains, uniques en leur genre d'ailleurs, comme le curieux jeu de cartes du musée des Antiquités nationales de Stuttgart ou le petit livre de modèles et patrons appartenant aux musées impériaux de Vienne, publié par M. Julius von Schlosser[1], se montrent à un niveau notoirement inférieur.

Devant la perfection de cet art affiné, imprégné au plus haut point de qualités françaises, — simplicité dans la grâce, logique mesurée dans les plis, sens vrai de la forme et délicatesse exquise d'expression, — qu'on retrouve identiques chez nos sculpteurs et nos miniaturistes, il paraît difficile de ne pas attribuer l'œuvre à la France même, ou du moins au milieu franco-flamand, si actif et si vivant, qui travailla dans notre pays comme dans une seconde patrie. C'est à une phase un peu antérieure du même milieu qu'appartient le précieux livre d'esquisses de la collection Pierpont Morgan, ainsi qu'une feuille similaire au musée de l'Université d'Oxford[2]. Nous croyons devoir y rattacher également un dessin de l'ancien fonds du Louvre, ne rentrant pas, à vrai dire, dans le même groupe de sujets civils, mais très directement apparenté, du moins, à ces divers dessins par le procédé et la technique comme par la noblesse du style. C'est la belle figure de prophète qui est ici reproduite (fig. 3). Jadis classée par Reiset à l'École de Cologne[3], elle nous paraît aussi beaucoup plutôt d'origine française, rappelant à la fois le goût contemporain si marqué en France, particulièrement dans l'entourage du duc Jean de Berry, pour les pro-

1. *Annuaire des collections impériales d'Autriche*, t. XXIII, 1903, p. 279 sq.
2. M. Roger Fry les a publiés dans le *Burlington Magazine*, t. X, p. 31 (octobre 1906) et t. XVII, p. 51 (avril 1910).
3. *Catalogue des dessins au musée du Louvre*, t. I, 1866, n° 628.

phètes et les apôtres associés, et se reliant par plus d'un détail à la tradition même du célèbre retable de Narbonne.

Le second dessin (fig. 4 ; n° 199 de la vente de Lanna) nous conduit à l'extrême fin du xve siècle, sinon peut-être même aux premières années du xvie. C'est un feuillet d'album, sur fond de papier préparé en blanc grisâtre, mesurant en son état actuel 0m090 sur 0m098, mais ayant été, d'ailleurs, visiblement rogné sur divers côtés. Sur une des faces sont esquissées à la pointe d'argent, avec une extrême souplesse de trait, mêlée de fermeté et d'agilité souverainement légère, quatre têtes de jeunes femmes, semblant transcrites deux par deux sur le vif, d'après des modèles différents, et deux études de mains. Au revers apparaît, d'un crayon noir plus gros et plus gras, à demi effacé par le frottement, une tête d'homme à chapeau plat, portant la barbe entière, de trois quarts vers la droite, fortement tronquée, du haut et du bas surtout, par la coupure qui a réduit les dimensions du feuillet. Le chiffre XXXIII, qu'on trouve de ce côté, au coin gauche supérieur, inscrit à l'encre d'une écriture contemporaine des dessins, est l'indice certain d'un numérotage des pages de l'album primitif, qu'il est intéressant d'y découvrir [1]. Il prouve que ce livre d'études et d'esquisses, probablement un album de poche constitué par l'artiste pour son utilité propre, avait une certaine étendue. Même en admettant que les feuillets n'aient pas été numérotés seulement d'un côté et au recto, suivant l'usage le plus fréquent, on peut garantir dès à présent au recueil un minimum de trente-trois pages, comportant peut-être autant de dessins. De cet ensemble, qu'il serait très désirable de pouvoir restituer, au moins par la pensée, nous ne connaissons malheureusement plus aujourd'hui que quelques bribes.

Un fragment réduit de l'album subsistait encore, il y a une vingtaine d'années, groupe homogène de six feuillets, dont faisait partie le dessin récemment acquis par le Louvre. Ce groupe, dont nous ignorons totalement l'histoire antérieure, avait attiré l'attention de Waagen, en 1867, dans la collection du conseiller aulique Philippe Dräehsler ou Dräxler von Carin,

1. Le fait est catégoriquement établi par la comparaison de deux autres dessins du groupe (Institut Stædel de Francfort et collection du baron Edmond de Rothschild), où les chiffres X et XXII ont été mis à l'encre de façon absolument identique par la même main, à gauche de la figure sur le premier, à droite sur le second.

de Vienne[1]. Il passa ensuite entre les mains d'un autre amateur viennois, le chevalier J. C. von Klinkosch, qui, en 1874, acheta en bloc cette importante collection de dessins. C'est seulement à la vente après décès de ce dernier, faite à Vienne, les 15 avril 1889 et jours suivants, que la dispersion définitive s'accomplit. Des six dessins portés au catalogue sous les



Fig. 4. — École française, fin du xv[e] siècle.
Études de têtes et de mains.
Dessin à la pointe d'argent. — Musée du Louvre.

n[os] 468 à 473 et dont quatre sont reproduits, l'un entra aussitôt dans la collection de Lanna (n° 468, aujourd'hui au Louvre), un autre dans celle du baron Edmond de Rothschild (n° 471) et un troisième à l'Institut Staedel de Francfort (n° 473). Nous ne sommes pas encore exactement fixés sur le sort actuel des trois derniers, qui furent acquis à la vente par des marchands.

1. *Die vornehmsten Kunstdenkmæler in Wien*, t. II, p. 196; Vienne, 1866-1867, 2 vol. in-8°.

En revanche, nous avons eu l'agréable surprise de constater récemment qu'un remarquable dessin de l'ancien fonds du Louvre, qui paraît avoir mené dès longtemps sa vie indépendante, se rattachait sûrement au même ensemble. C'est la délicieuse étude de femme à mi-corps, que nous reproduisons, représentée de trois quarts vers la gauche, coiffée d'un bonnet de linge, devant un fond semé de quelques violettes[1] (fig. 5). On y voit reparaître identiquement même papier, même nuance spéciale de préparation blanc grisâtre, même procédé et même technique, mêmes habitudes de main marquées jusque dans les moindres détails du maniement de la pointe d'argent, même système de présentation, même délicatesse de style pour rendre le jeu d'une physionomie et interpréter un visage[2]. Il n'est pas jusqu'à un détail matériel annexe, qui n'ajoute encore à l'évidence du rapprochement et ne prouve catégoriquement l'origine commune. Les dessins de l'Institut Stædel et de la collection Edmond de Rothschild portent la trace très visible d'un dommage autrefois subi par les feuillets de l'album, qui, par suite de mouillure sans doute, ont été fortement rongés du bas. Or une détérioration, de forme et d'aspect tout semblables, se retrouve exactement ici à la même place, et, quoique plus rogné dans sa partie inférieure, le dessin de la vente de Lanna en a gardé aussi le souvenir[3]. Ce septième feuillet, qui vient ainsi se joindre inopinément aux autres, a, du reste, en dehors de ses qualités et de son charme, une importance particulière. Il permet d'établir que l'accident dont souffrit le recueil, ainsi que la dispersion même des feuillets, remontent à une date déjà ancienne. Une note annexée à un inventaire de Morel d'Arleux, conservateur des dessins du Louvre de 1798 à 1827, nous apprend, en effet, que c'est de la Collection du Roi que provient ce dessin. Bien qu'on ne puisse avoir malheureusement grand espoir de découvrir vers quelle

1. Ce dessin, qui mesure 0m095 sur 0m065, — classé jadis par Reiset (*Catalogue des dessins*, t. I, 1866, n° 629) parmi les anonymes de l'École flamande du XVe siècle, — a été particulièrement mis en valeur par l'Exposition des Primitifs français, où il figura en 1904 (n° 363 du Catalogue), sous le nom du Maître de Moulins.

2. Le modèle, s'il n'est même identique, n'est pas bien loin non plus d'une des figures du dessin de Lanna, la jeune femme au visage allongé et aux yeux à la chinoise.

3. Le dessin de l'ancien fonds du Louvre (« la Jeune femme aux violettes »), ayant été particulièrement rogné sur les côtés, semble avoir perdu ainsi son numérotage. Comme il est collé en plein sur un papier assez épais destiné à soutenir sa fragilité, il est impossible, d'ailleurs, d'en contrôler sûrement le revers où, par transparence du moins, nous n'avons entrevu aucun croquis.

époque il put y entrer[1], cela nous reporte, du moins, à plus d'un siècle ou deux en arrière : et il est possible que le recueil ait été dépecé, par suite de sa détérioration même ou de l'évolution du goût, à peine un siècle peut-être après l'exécution, alors que pour les contemporains d'Henri IV ou de Louis XIII la mode tendait radicalement à changer. Puissent ces quelques indications aider à faire retrouver, en tout cas, d'autres parcelles de l'ensemble détruit !



FIG. 5
ÉCOLE FRANÇAISE, FIN DU XV[e] SIÈCLE.
LA JEUNE FEMME AUX VIOLETTES.
Dessin à la pointe d'argent. — Musée du Louvre.

Il n'est pas douteux, d'après les feuillets jusqu'ici connus, qui sont exclusivement consacrés à des études de figures, — têtes ou bustes, où le visage même est surtout minutieusement défini, — que le dessinateur de cet album n'ait été un éminent portraitiste. Mais, malgré de multiples hypothèses, un singulier mystère entoure encore son origine et son nom. Waagen n'hésita pas jadis à attribuer ces croquis à la première époque d'Holbein le jeune, débutant à Augsbourg. Bien que maintenus encore sous ce nom dans le catalogue de la vente Klinkosch, ils y sont conjecturalement présumés plutôt de main flamande et rattachés, d'ailleurs assez bizarrement, à Rogier van der Weyden, comme études préparatoires pour une Crucifixion. Plus récemment, soit dans le recueil de l'Albertine, où fut

1. Fit-il partie des 2.911 dessins non collés, — estimés « le rebut » de la collection Jabach, malgré nombre de pièces précieuses, — qui furent annexés en 1676 à l'achat de cette collection ? L'hypothèse est plausible, quoique impossible à vérifier, ce lot supplémentaire n'ayant été l'objet d'aucun inventaire détaillé.

publié le dessin de la collection de Lanna (t. XI, n° 1407), soit dans une courte note du *Burlington Magazine* (t. XIII, juin 1908, p. 155), rééditant les quatre clichés du catalogue Klinkosch, le nom de Gérard David a été mis en avant. Cette opinion, qui paraît aujourd'hui prédominer, a été adoptée par le catalogue de la vente de Lanna, comme par la publication en cours des *Dessins de maîtres anciens à l'Institut Stædel*[1].

A première vue, les rapprochements qui l'ont fait naître ne semblent pas dénués de tout fondement. On perçoit ici un esprit général de calme douceur, qui n'est pas sans analogie avec le sentiment habituel du maître. Des détails de costumes, de coiffures ou de poses se retrouvent chez lui assez semblables. On croirait même par moments voir reparaître certaines de ses figures : à Francfort, par exemple, la jeune mariée des *Noces de Cana* du Louvre, ou, dans le dessin de Lanna, la sainte Godelive aux yeux baissés, lisant près de la Vierge, dans l'assemblée de saintes du musée de Rouen. Toutefois, à l'examen attentif, ces ressemblances, qu'une conformité d'époque et de tendances peut expliquer, prennent une apparence plus superficielle et extérieure que profonde. Des différences, qui tiennent plus intimement au fond des choses, viennent les contre-balancer. Dans les types, notamment, il y a comme une nuance spéciale de race fine, vive et légère, tendrement ingénue et piquante en sa grâce, mêlant au sentiment la désinvolture et l'esprit, dont les Flamands de nature plus calme et plus froide portraiturés par Gérard David n'offrent l'équivalent, ni par le caractère ethnique, ni par la ressemblance morale. La manière, en sa souple légèreté, en sa spontanéité naturelle, qui semble tout dire d'un mot sans effort et sans insistance, est aussi assez différente des procédés, plus méticuleusement secs dans leur volonté de précision, liés ainsi qu'une caractéristique essentielle à l'art même des plus délicats et des plus tendres maîtres des Pays-Bas. L'arome sobre et discret ressemble singulièrement à celui de France. Un Watteau aura plus tard la même adresse avec le même air d'abandon, et c'est aux filles de la Touraine glorifiées par Fouquet qu'on songe invinciblement devant certains de ces jeunes visages. La figure aux yeux baissés, dont la pose rappellerait sainte Godelive, a

1. *Handzeichnungen alter Meister im Stædelschen Kunstinstitut*, herausgegeben von der Direction ; Francfort-sur-le-Mein, 1908-1910, in-fol.

par excellence, dans sa grâce paisible et sa simplicité, le charme tout spécial des bords de la Loire.

M. H. Bouchot, — d'après l'unique élément du problème qu'il connût, *la Jeune femme aux violettes* de l'ancien fonds du Louvre, — a prononcé en 1904 le nom du Maître de Moulins. Quelque prudence qu'il faille garder en ces matières, c'est là une hypothèse ingénieuse à laquelle nous ne serions pas loin de nous rallier. Elle cadre avec la date présumée, comme avec l'esprit des dessins, et la facture même semblerait sur plus d'un point l'appuyer. Il est singulier, en effet, de voir reparaître dans les peintures du maître, — la comparaison est facile au Louvre, — non seulement une analogie marquée de conception, mais des procédés d'exécution en quelque sorte identiques. C'est la même façon typique de modeler un œil, en réservant toujours délicatement en lumière l'ourlet de la paupière inférieure ; le même accent pour accuser l'ouverture des narines ou souligner d'un trait la ligne intérieure de la bouche, en éclairant le bas des lèvres. Il n'est pas jusqu'à un détail visible dans le dessin de la vente de Lanna, à savoir l'écartement du petit doigt et la bague placée à mi-phalange, qu'on ne retrouve chez le maître, comme un indice de sa recherche habituelle d'élégance. Avec Gérard David, à ce point de vue comme aux autres, les rapports sont beaucoup moins étroits. A défaut d'une preuve absolue et catégorique, que l'avenir peut nous apporter, des probabilités très dignes de considération témoignent donc en faveur de l'hypothèse qui attribuerait cet ensemble de dessins au mystérieux peintre des Bourbons. En admettant même qu'on garde sur ce point une part de réserve, il ne paraît guère douteux, en tout cas, qu'ils n'aient été exécutés en France, à l'extrême fin de la période gothique, dans la plus exquise floraison de la première Renaissance ; et, à ce titre, vu la rareté des monuments conservés de notre art, le trésor, restât-il encore un peu énigmatique, aurait déjà une valeur inappréciable pour nous.

PAUL LEPRIEUR



L'ALLÉE DE MEUDON

EAU-FORTE ORIGINALE DE MLLE ANGÈLE DELASALLE

On s'accorde généralement à reconnaître à la peinture féminine une sensibilité plus fine, je ne sais quoi de plus subtil, de plus riche en nuances fugitives. Mais ces qualités charmantes s'allient souvent à un sens fort imparfait de la composition ; les femmes semblent, plus que personne, devoir s'abandonner à un impressionnisme qui convient à leur nature. Mlle Delasalle se distingue de la plupart d'entre elles : ses œuvres, quoiqu'elles soient bien d'une femme, — et l'on ne voudrait pas qu'il en fût autrement, — dénotent une netteté de conception, une volonté, que les lecteurs de la *Revue* ont déjà eu l'occasion de constater. Loin de céder sans contrôle à ses sensations et de les faire passer telles quelles sur la toile, le cuivre ou le papier, il est visible que le « style » la préoccupe sans cesse. Ses peintures sont toujours des « tableaux ». C'est un mérite assez peu commun de nos jours, et si l'on songe que Mlle Delasalle, bien que membre de la Société des Artistes français, expose également au Salon d'Automne, c'est-à-dire qu'elle n'est pas ennemie des recherches nouvelles, ce mérite apparaîtra d'autant plus remarquable.

Le souci qu'elle a d'imposer à ses ouvrages la marque de son esprit clair et ferme naît d'un instinct si profond qu'il se manifeste même dans les croquis pris devant la nature. *L'Allée de Meudon* a été gravée sur place. Éloignez la feuille de façon à ne plus apercevoir le travail de la pointe, vous verrez l'air et la lumière circuler dans les feuillages, vous en respirerez la fraîcheur. Rien de plus vrai, et cependant rien de moins littéral : des partis pris énergiques, une simplification expressive, qui dégage très délicatement, malgré la rudesse des moyens, la poésie de cette longue allée, dont la Nature, l'Histoire et le Temps ont composé la beauté.

P. A.



L'EXPOSITION DE L'ART FLAMAND DU XVIIᴱ SIÈCLE

AU PALAIS DU CINQUANTENAIRE DE BRUXELLES

I



ANS un des plus humbles recoins de l'intéressante exposition d'art flamand du XVIIᵉ siècle, ouverte depuis le 10 juin dernier au Palais du Cinquantenaire de Bruxelles, le visiteur français a la surprise de découvrir un tableau qu'il croyait bien avoir laissé derrière soi au Louvre. Ce tableau, un médiocre *Portrait de Famille* du peintre anversois Otto Vœnius, n'est pas en vérité un de ceux qui concourent, même de loin, à fonder la gloire de notre musée, et son absence du Louvre ne sera sans doute guère plus remarquée, durant tous ces mois d'été et d'automne, que sa présence dans une sorte de couloir d'entrée de l'exposition bruxelloise : mais il n'en reste pas moins que l'envoi à l'étranger d'un tableau du Louvre va constituer désormais un « précédent » fâcheux, contre lequel je souhaiterais de voir s'élever chez nous un de ces mouvements d'opinion qui, Dieu merci, n'ont pas encore entièrement perdu leur puissante et précieuse efficacité d'autrefois. Quelque conception que se fassent de leurs devoirs, à ce point de vue, les autres grands musées nationaux de l'Europe, — et ceux même qui figurent au catalogue de l'exposition de Bruxelles n'ont

envoyé là, pour la plupart, que des œuvres d'une valeur artistique dépassant à peine celle du *Portrait de Famille* d'Otto Vœnius, — j'estime que le devoir du Louvre serait d'obliger toujours à venir chez lui tous ceux qu'intéresse telle ou telle des œuvres qui lui appartiennent. Je n'oublierai jamais, par exemple, le mélange d'étonnement et de mauvaise humeur que j'ai ressenti lorsqu'un jour, ayant fait le voyage d'Utrecht expressément afin de revoir un tableau de Scorel dans un des musées de cette vénérable cité hollandaise, j'ai appris que le tableau avait été prêté, avec plusieurs autres, à je ne sais quelle exposition du nord de l'Allemagne ; et volontiers je me représente une aventure semblable arrivant aujourd'hui à un habitant de Marseille ou de Bordeaux, voire de Berlin ou de Pétersbourg, venu à Paris pour étudier le seul portrait authentique que nous ait laissé le maître de Rubens. Combien il serait à désirer qu'une œuvre d'art, dès le moment de son admission dans une galerie publique, pût se trouver assurée de n'en plus sortir sous aucun prétexte, au lieu d'être perpétuellement réduite à la perspective d'une série de lointains exils dans des expositions provisoires en compagnie d'autres œuvres parfois assez suspectes, — celles-là exportées par des collectionneurs privés, et trop heureuses de la notoriété que leur vaudra, dorénavant, le souvenir de ces communes villégiatures à tous les coins de l'Europe[1] !

Encore ce dépouillement des musées me paraît-il moins funeste et inexcusable que celui de nombreuses églises flamandes dont j'ai retrouvé, à Bruxelles, les principaux Rubens, Van Dyck, Jordaens et Crayer. Voici, notamment, un magnifique autel que Rubens, en 1623, a exécuté pour l'église collégiale de la ville d'Alost, ne se bornant pas à en peindre le tableau central, ainsi que deux charmants petits panneaux qu'il destinait à former une manière de *prédelle*, mais allant même jusqu'à dessiner de sa main tout le plan des très simples et belles boiseries dont ces trois peintures devaient être encadrées ! Constamment, depuis lors, l'œuvre fameuse du maître était restée à l'endroit où il l'avait installée, accou-

1. Je dois ajouter que nos musées de province, eux, se sont largement dépouillés de leurs chefs-d'œuvre au profit de l'exposition bruxelloise. Les musées de Caen et de Grenoble, entre autres, ceux aussi de Douai et de Rennes, de Lille et de Valenciennes, ont envoyé à Bruxelles quelques-unes de leurs peintures flamandes les plus intéressantes, — absolument comme si les autorités de ces diverses villes avaient tenu pour assuré que personne de leurs concitoyens n'éprouverait, pendant quatre mois, le besoin de la jouissance sensuelle toute particulière que nous procure toujours la vue d'un beau tableau de Rubens ou de Frans Snyders.

tumant les habitants d'Alost, de père en fils, à honorer tout ensemble l'exemplaire bonté de saint Roch et le génie de Rubens : et constamment aussi, au cours des siècles, des visiteurs étrangers, attirés par la renommée



P. P. RUBENS. — ROMULUS ET REMUS.
Rome, Musée du Capitole.

du retable alostois, s'étaient arrêtés dans la calme petite ville flamande, où la même heureuse occasion leur avait permis d'admirer un bon nombre d'anciennes maisons blanches aux pignons en étages, sans compter toute l'émotion qu'ajoutait encore à leur plaisir esthétique, en présence de l'autel de la Collégiale, la possibilité d'imaginer la vivante figure du

peintre lui-même, debout ou agenouillé auprès de son œuvre. Or, voici que ces tableaux d'Alost, et l'autel tout entier, ont été transportés à Bruxelles, dans une grande salle où ils vont voisiner pendant quatre mois avec presque tous les Rubens des églises d'Anvers, de Malines et de Gand, tandis qu'une autre salle de l'exposition servira d'asile à tous les tableaux religieux de Van Dyck qui ont eu la chance, jusqu'ici, de conserver leur destination primitive dans maintes églises du pays flamand! Je ne veux point parler ici de la nuance de profanation qu'implique, pour moi, cette façon d'enlever à des églises des œuvres qui de tout temps les ont décorées, ni non plus signaler le dommage trop certain que va causer longtemps, pour Alost comme pour Malines, le transport à Bruxelles de tout ce que ces deux villes contenaient de plus célèbre et de plus attirant: mais il se trouve, avec cela, que la réunion de ces grands tableaux religieux dans une salle de l'exposition bruxelloise a pour résultat de les dépouiller, eux-mêmes, de la plus grosse part de l'attrait qu'ils avaient pour nous. Quel passant un peu amateur de peinture n'a point senti son cœur se gonfler d'une sorte de joyeux enivrement poétique lorsque, dans la petite église Saint-Jean de Malines, le sacristain a dévoilé devant lui l'admirable triptyque de *l'Adoration des Mages?* La situation écartée de l'église et la solitude silencieuse des rues environnantes, les jeux de la lumière sur les figures et sur les fonds des « histoires », le souvenir du maître assistant et présidant à la mise en place de son œuvre, tout cela revêtait celle-ci d'un charme incomparable qui nous contraignait, pour ainsi dire, à ouvrir plus au large nos yeux et notre cœur, de façon à mieux percevoir la qualité artistique des tableaux de Rubens. A Bruxelles, cette qualité artistique n'a point changé, ni celle de la *Pêche miraculeuse* de l'église Notre-Dame de Malines, ni celles du grand *Saint Bavon* de la cathédrale de Gand et du *Mariage mystique* des Augustins d'Anvers. Mais il n'y a pas seulement le fait incontestable que ces chefs-d'œuvre de la peinture décorative flamande ont été conçus et exécutés par Rubens pour nous apparaître dans le cadre particulier de la chapelle ou du chœur d'église où nous les avons vus précédemment : c'est chose non moins sûre, en outre, que les vastes dimensions de ces tableaux, et leur abondance excessive dans une même salle, et l'existence fatale, entre eux, d'un certain air de parenté extérieure nous empêchent, à Bruxelles, de les regarder avec

cette curiosité préalable qui est une condition nécessaire de la pleine intelligence de toute œuvre d'art[1].



P. P. RUBENS. — MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE

Anvers, église des Augustins.

Dira-t-on que le rassemblement de tous ces tableaux a pour nous, en

1. Cet article était déjà écrit lorsque m'est arrivée la désolante et tragique nouvelle de l'incendie

échange, l'avantage de nous rendre possible un examen complet de l'œuvre religieuse de Rubens ou de celle de Van Dyck, pareil à l'étude d'ensemble que nous a permise, il y a quelques années, la mémorable exposition des peintres primitifs flamands organisée à Bruges? Mais on sait assez que, même dans le seul genre des grands tableaux d'autel, notre Louvre et le musée de Madrid, ainsi que ceux de Munich et de Vienne, sans compter telles églises italiennes ou françaises, conservent des chefs-d'œuvre de Rubens dont la vue aurait assurément de quoi nous révéler de bien autres beautés que celles qui nous émerveillaient jadis à Malines ou à Gand, en attendant de nous devenir presque indifférentes dans l'encombrement de l'exposition de Bruxelles. Et pour ce qui est des tableaux religieux de Van Dyck, ceux-là surtout ne sauraient que perdre à être soudain réunis dans une salle commune, car leur confrontation nous amène à découvrir en eux toute espèce de formules et de procédés, et une absence d'effort créateur, et une recherche banale de gros effets pathétiques, qui avaient chance de nous échapper lorsque nous voyions chacun de ces tableaux isolé du reste, dans la demi-obscurité d'une chapelle, sans pouvoir évaluer de trop près l'intime portée cachée sous la finesse relative des formes et l'élégant équilibre extérieur de la composition.

Mais je me hâte d'ajouter que le Palais bruxellois du Cinquantenaire n'a pas seulement à nous offrir ces grands tableaux religieux arrachés aux vénérables autels des églises flamandes : en dehors même des œuvres, plus ou moins notoires, qu'y ont envoyées quelques-uns des plus importants musées européens, le visiteur y rencontrera maintes autres peintures bien mieux faites encore pour remplir les salles d'une exposition temporaire comme celle-là, — dont l'objet devrait toujours être, avant tout, de nous mettre en contact avec des morceaux d'un abord communément difficile, ou parfois entièrement inaccessible à notre curiosité. Les plus

qui, le soir du 14 août, a détruit plusieurs parties de l'Exposition internationale de Bruxelles, et notamment le pavillon anglais, avec les trésors artistiques dont il était rempli. L'exposition d'art flamand du XVII[e] siècle, heureusement, se trouve installée dans des conditions qui la mettent beaucoup plus à l'abri de pareilles catastrophes : mais on tremble à la pensée qu'il aurait suffi d'un hasard pour qu'il en fût autrement, et pour que les tableaux envoyés par les divers musées d'Europe et les diverses églises flamandes reçussent la somptueuse hospitalité d'un pavillon nouveau, en style « rubénien », où le moindre « court-circuit » aurait infligé à tous ces chefs-d'œuvre le sort qui vient d'anéantir les meubles et autres objets trop généreusement prêtés par l'administration du musée de South Kensington. Que de leçons, en vérité, il y aurait à tirer de tout cela !

beaux Rubens des musées de Berlin ou de Rome, si nous avons besoin de les voir, valent bien que nous allions en pèlerinage jusque dans les villes qui ont l'enviable privilège de les posséder ; et leur présence à Bruxelles, — où, d'ailleurs, j'ai dit déjà qu'ils étaient en assez petit nombre,



A. Brauwer. — Les Politiciens.
Collection de M. Ad. Schloss[1].

— ne nous procure là qu'un plaisir et un enseignement d'un degré inférieur, auprès de ceux que nous apporte la découverte d'autres œuvres, enfermées d'ordinaire dans des collections privées d'où un précieux hasard les a fait sortir momentanément. C'est ainsi que les expositions annuelles

1. Nous tenons à remercier ici M. Buschmann, directeur de *l'Art flamand et hollandais*, à qui nous devons le cliché de ce tableau de Brauwer.

de la Royal Academy constituent pour les amateurs de peinture, chaque hiver, un événement artistique d'un intérêt considérable précisément parce qu'elles nous révèlent des ouvrages qu'il nous serait impossible de connaître sans elles; et l'on ne saurait trop féliciter les organisateurs de l'exposition bruxelloise de s'être adressés, en Belgique et dans l'Europe entière, pour le moins autant aux collections privées qu'aux grandes et fameuses galeries publiques.

Hélas! pourquoi faut-il que plusieurs des œuvres qui leur sont venues de ces collections soient si loin d'égaler en valeur historique les peintures extraites de musées étrangers ou d'églises flamandes? Force m'est de l'avouer en toute franchise : parmi les nombreux Rubens et Van Dyck, Téniers et Craesbecke, que des collectionneurs ou des marchands ont soumis à notre examen dans le voisinage d'œuvres désormais classiques, je crains qu'il n'y en ait plus d'un, — beaucoup plus d'un, — dont l'attribution à ces maîtres glorieux reste des plus douteuses : soit que ces peintures, inconnues jusqu'ici, aient eu simplement pour auteurs des élèves ou rivaux des susdits grands hommes, ou peut-être que plusieurs d'entre elles proviennent d'une source infiniment plus récente, — et s'apparentent par leur origine à ces innombrables statues gothiques, en bois ou en pierre, dont on nous a appris, l'autre jour encore, qu'un savant directeur de musée allemand les faisait fabriquer sous sa propre direction, à l'usage des principales galeries d'Amérique? Je me garderai, naturellement, de toucher de trop près à un sujet aussi délicat, où toute affirmation un peu formelle aurait à s'accompagner de preuves positives : mais il n'en demeure pas moins que, d'une façon générale, les morceaux prêtés à l'exposition de Bruxelles par les collectionneurs forment un assemblage artistique d'une nature très mêlée, avec nombre de pièces que l'on soupçonne irrésistiblement de n'avoir aucun droit à porter, sur leur cadre, les noms immortels qui s'y trouvent inscrits. Après quoi, je suis tout prêt à reconnaître que la présence de pièces de ce genre doit être la conséquence à peu près inévitable du caractère improvisé, forcément disparate, d'une telle exposition, même organisée avec le plus grand soin; et me voici maintenant plus à l'aise pour signaler au lecteur l'éminente beauté et l'authenticité impeccable de maintes autres peintures recueillies au Palais du Cinquantenaire, où chacune d'elles contribue



Antoine Van Dyck. — Saint Martin partageant son manteau

Église de Saventhem

efficacement pour sa petite part à nous rendre, tout ensemble, plus familière et plus admirable l'illustre école des maîtres flamands du XVIIe siècle !

Quelques mots encore, cependant, sur ce qu'on pourrait appeler le « recrutement » de l'exposition. J'ai dit tout à l'heure que celle-ci renfermait en trop grand nombre certaines catégories de peintures : les unes appartenant à des musées, et qui auraient pu sans dommage y rester à leur place; d'autres appartenant à des églises, et dont l'exil à Bruxelles m'apparaît à peine moins nuisible pour elles-mêmes que pour les sanctuaires d'où on les a tirées ; d'autres enfin appartenant à des collectionneurs dont les touchantes illusions, au sujet de l'authenticité ou même de l'ancienneté de leurs envois, me semblent avoir été un peu trop aveuglément partagées par les rédacteurs du catalogue de l'exposition. De telle sorte que celle-ci, à mon avis du moins, pèche surtout par un excès de richesse ; heureuse faute à coup sûr, et que l'on serait presque tenté d'envier tout en la déplorant ! Mais le fait est que, sous un autre rapport, une telle surabondance des éléments qui constituent l'exposition bruxelloise n'empêche pas cette dernière de nous apparaître fâcheusement incomplète. S'il est vrai que j'ai rencontré là trop de Rubens et trop de Van Dyck, comme aussi plus de Brauwer et notamment de Craesbecke que j'en aurais souhaité pour pouvoir apprécier dans toute son originale et pure beauté le génie, — ou en tout cas le talent, — de ces peintres, j'estime que les organisateurs auraient pu sans trop de peine, d'autre part, réaliser d'une façon plus satisfaisante le méritoire programme historique qu'ils s'étaient imposé. Rubens et Van Dyck, Jordaens et Snyders, Téniers et Brauwer, ce sont des hommes qui, certes, ont joué un rôle capital dans l'histoire de la peinture flamande du XVIIe siècle : mais vouloir nous les montrer tout entiers était évidemment une tâche impossible, et au défaut de laquelle le plus sage parti aurait été de choisir simplement, parmi l'œuvre féconde et infiniment dispersée de ces maîtres, un petit groupe de morceaux à la fois certains et caractéristiques, résumant les aspects principaux de leur tempérament. Et combien ce tempérament lui-même nous aurait été ensuite plus facile à comprendre, mais surtout combien l'exposition de Bruxelles aurait eu pour nous plus de portée instructive si,

en parallèle avec l'œuvre de ces chefs d'écoles, on avait consenti à recueillir sous nos yeux des produits également personnels et typiques de tout le groupe nombreux de leurs confrères moins illustres, de tous ces autres bons peintres flamands, — quelques-uns aussi appréciés en leur temps qu'ils sont aujourd'hui oubliés, — dont l'honnête travail a contribué bien plus activement qu'on le croit à créer et à maintenir la vivante grandeur de « l'art flamand au XVIIe siècle ».

L'évolution historique de cet art nous présente en effet, à la considérer dans son ensemble, un spectacle des plus curieux, et peut-être sans équivalent dans les autres écoles. Dès le début du siècle précédent, on peut dire que toute la peinture flamande s'est vouée à l'imitation des maîtres italiens. Depuis les Van Orley et les Floris jusqu'aux prédécesseurs immédiats de Rubens, jusqu'à des artistes d'apparence aussi « indigène » que les Aertsen et les Breughel le Vieux, tous les peintres locaux sont allés chercher leur inspiration, plus ou moins directement, dans un pays d'éclatante lumière et de charme subtil dont l'intime génie était trop différent de celui de leur race pour que même les plus habiles d'entre eux réussissent vraiment à se l'approprier. Et ainsi, pendant un long siècle, on a vu l'art flamand s'épuiser presque sans profit dans une entreprise irréalisable, où c'est à peine si, de loin en loin, quelques portraitistes de l'espèce d'Antonio Moro, quelques illustrateurs populaires comme le Vieux Breughel ont eu la chance de laisser parvenir jusqu'à leur cœur d'artistes la voix de leur salutaire instinct national. Tout compte fait, la longue tentative esthétique du XVIe siècle a misérablement échoué : après une série incessante de recherches passionnées et de tâtonnements, la peinture flamande, aux environs de l'année 1600, s'est trouvée plus impuissante que jamais à dégager de l'imitation italienne une pensée et une langue tant soit peu viables ; et la même aventure s'est produite, vers le même temps, chez les peintres hollandais, qui, devant cet échec de leur classicisme, ont pris la résolution héroïque de ne plus écouter les sirènes d'au delà des Alpes, ne tâchant plus désormais qu'à se créer un art foncièrement autochtone. Mais les peintres flamands, eux, ont persévéré dans leur classicisme ; et voici qu'un miracle soudain leur a, en quelque sorte, délié le cœur et ouvert les yeux, de manière à leur permettre enfin d'atteindre le but artistique vainement poursuivi par les générations précédentes !

Un homme leur est tombé du ciel en qui s'était prodigieusement incarné le génie de la peinture, et promu à un degré quasi surnaturel d'habileté technique et d'invention poétique, d'aisance harmonieuse et de noble vigueur. Jusque-là, c'était comme si un énorme rocher eût fermé aux



Antoine Van Dyck. — Portraits.
Budapest, Musée national.

peintres flamands la voie du retour dans leur pays, après leur traditionnel voyage d'Italie : mais cet homme, d'un seul mouvement de sa légère et puissante main, a écarté la pierre ; et pendant un demi-siècle une centaine d'autres peintres ont pu, à son exemple, revenir d'Italie pour instituer chez eux une vie esthétique parfaitement active et variée et saine, une vie où se mélangeaient dans un ensemble étonnant l'inspiration flamande et la lumière, l'élégance, l'exquise pureté du génie latin. Vastes compositions

religieuses ou allégoriques, portraits, scènes de genre, représentations d'animaux et natures mortes, paysages classiques et fantaisies architecturales, tous les modes d'expression de l'art italien du XVIe siècle se sont transportés à Anvers, dans les premières années du siècle suivant, et s'y sont développés depuis lors avec une spontanéité et une richesse incomparables, jusqu'au jour où, vers 1660, la roche jadis soulevée par la main de Rubens est retombée lourdement sur le seuil qu'elle avait fermé trop longtemps aux prédécesseurs de ce jeune héros, condamnant ses successeurs à s'épuiser, de nouveau, en de vains efforts pour ramener et acclimater dans leur pays les secrets qu'ils avaient essayé d'apprendre au delà des monts.

Dorénavant, la floraison tout artificielle et anormale qu'avait été l'art flamand du XVIIe siècle a péri pour toujours : mais, dans l'intervalle de ces soixante années, cette floraison miraculeuse s'était prolongée sans interruption, et s'il est bien vrai que le fort génie d'un seul homme l'avait, pour ainsi dire, provoquée et rendue possible, on se tromperait grandement à supposer que toute l'œuvre de peinture qui la constituait n'eût été qu'un simple reflet de l'œuvre personnelle de Rubens. A côté de la vaste école expressément issue de ce maître, il y a eu, dans les villes flamandes, vingt autres écoles indépendantes, ou du moins il y a eu vingt maîtres isolés qui, tout en partageant avec Rubens le même idéal à la fois national et italien, l'ont traduit par des moyens qui n'étaient qu'à eux. Dans le genre de la peinture religieuse, par exemple, je me bornerai à citer des peintres tels que le savant et méconnu Gaspard de Crayer, — bien misérablement représenté au Palais du Cinquantenaire, — ou bien encore tels que cet étrange Pierre van Lint, l'un des coloristes les plus originaux de l'art flamand tout entier, dont pas un seul tableau ne figure au catalogue de l'exposition. Dans le genre du portrait, un Cornelis de Vos, sans presque rien devoir à Rubens, a déployé des qualités de pénétration psychologique et de charme sensuel qui suffiraient à lui mériter une gloire pour le moins égale à celle de Van Dyck; et bien d'autres portraitistes ont rivalisé avec lui, dont j'aurais aimé à rencontrer le nom dans ce catalogue d'une exposition où, d'ailleurs, plus d'un parmi eux a probablement réussi à s'insinuer, en se cachant à nous sous les noms plus fameux de Van Dyck, de Cornelis de Vos, ou de Rubens lui-même. Mais plus amplement



encore la libre vitalité de cet art flamand s'est épanchée dans le paysage, où les Huysmans de Malines et les Luc de Wadder, pour m'en tenir à ces deux noms, ont dégagé de l'ancienne formule du paysage italien une conception esthétique profondément « moderne », avec une intensité d'évocation pittoresque, une hardiesse de couleur, et un rayonnement d'atmosphère ambiante qui parfois nous font l'effet de ne dater que d'hier, dépassant de beaucoup en singularité romantique, sinon en profondeur d'émotion et en vérité éternelle, les œuvres des deux ou trois poètes du paysage hollandais. De cette grande école des paysagistes flamands qui s'étendait depuis un Jacques d'Artois ou un Jean Wildens jusqu'au « romain » Francisque Millet, l'exposition de Bruxelles ne tient, pour ainsi dire, aucun compte; et il n'y a pas jusqu'aux genres, essentiellement nationaux, des scènes populaires ou des charges comiques qui n'eussent dû s'y trouver représentés avec une richesse et une diversité historiques beaucoup plus marquées. D'une manière générale, le visiteur éprouve l'impression que tout le mouvement et toute la vie de l'art flamand du XVIIe siècle, tels que nous les enseignerait, au besoin, le musée de Bruxelles, ont été sacrifiés ici au désir de mettre en relief une demi-douzaine de peintres, — entre lesquels, du reste, le seul Van Dyck a vraiment de quoi se montrer à nous dans toute la plénitude de son talent.

II

Par la quantité comme par la qualité des tableaux exposés, Van Dyck est incontestablement le triomphateur de l'exposition, qui se trouve ainsi recommencer, — ou tout au moins continuer, — la superbe exposition particulière de l'œuvre du maître organisée par la ville d'Anvers, il y a dix ou douze ans. Aussi bien, le portraitiste officiel de Charles Ier est-il, aujourd'hui, le plus à la mode parmi tous les peintres flamands du XVIIe siècle, préféré à ses illustres maîtres et rivaux par ses compatriotes eux-mêmes, qui, naïvement, lui savent gré de leur paraître moins « flamand » qu'un Rubens ou un Snyders sans se douter que son effort, plus ou moins conscient, à « ne pas sembler trop belge » est encore un trait de ressemblance entre lui et eux. A l'étranger, la même préférence se laisse voir volontiers, pour ce même motif ou pour d'autres que je ne puis m'empêcher de croire également fantaisistes. Je me souviens par exemple

que M. Bode, dans la ferveur de cette préférence, est allé jusqu'à soutenir que les plus belles qualités de l'art de Rubens venaient à celui-ci de l'influence exercée sur lui par le génie de son jeune élève : affirmation qui suffirait à prouver que l'éminent directeur du musée de Berlin n'ajoute pas à sa science une somme équivalente de pénétration psychologique. Rubens imitateur et élève de Van Dyck ! L'idée ne serait vraiment que pour nous faire sourire, si nous ne voyions ensuite M. Bode, en vertu de sa définition *a priori* des deux tempéraments de l'élève et du maître, enlever à ce dernier une nombreuse série de tableaux qu'il estime trop élégants et d'un art trop haut pour pouvoir provenir d'une autre main que de celle de Van Dyck. N'est-ce pas désormais sous le nom de Van Dyck que nous sont présentées les admirables études d'une *Tête de nègre*[1], exécutées d'après un modèle plusieurs fois utilisé par Rubens pour ses *Adorations des Mages*, et qui portent dans leurs moindres détails la vivante et brûlante signature de ce maître ? Semblablement, on rencontrera à l'exposition de Bruxelles trois ou quatre esquisses ou petits tableaux qu'une longue tradition ou le témoignage de l'évidence la plus élémentaire nous avaient fait tenir pour des œuvres de Rubens jusqu'au jour où des critiques de l'école de M. Bode, les jugeant plus à leur goût que l'ordinaire des peintures de Rubens, nous ont enjoint d'y admirer dorénavant la main de Van Dyck. Tout cela n'est que paradoxes passagers, menus effets de l'élan déclaré de la mode en faveur de Van Dyck : mais, au fait, je ne serais pas surpris que cet élan fût déjà sensiblement en train de se relâcher, et que le même courant de justice « immanente » qui a fini par ramener l'œuvre et le génie de Mozart au premier plan de nos cœurs eût également commencé à refouler peu à peu l'aimable Van Dyck à sa place légitime, bien loin derrière l'énorme et magnifique figure de son maître Rubens.

La peinture religieuse de Van Dyck, comme je l'ai dit, n'est que trop largement représentée au Palais du Cinquantenaire, — ou plutôt la partie officielle et décorative de cette peinture, les grandes « machines » plus ou moins mélodramatiques que les églises flamandes commandaient au jeune maître après son retour d'Italie, tandis que l'exposition tout entière n'a pas à nous offrir le moindre échantillon un peu significatif des charmantes petites *Vierges* exécutées sous l'influence directe de l'art italien. Soit que

1. Appartenant au musée de Bruxelles.

l'imitation de Rubens se manifeste à nous sans partage, dans ces *Mises en croix* pompeusement éplorées, ou qu'elle nous apparaisse plus ou moins tempérée par les souvenirs de Titien ou des Bolonais, tout cela dérive décidément d'un idéal artistique trop médiocre pour que telles précieuses



ANTOINE VAN DYCK. — LE PEINTRE FRANS SNYDERS.
Vienne, collection du prince de Liechtenstein.

qualités de composition ou de dessin réussissent, elles-mêmes, à nous y toucher, — exception faite, peut-être, pour le *Saint Augustin en extase* de l'église des Augustins d'Anvers, où le mélange imprévu du style de Rubens avec des figures empruntées à Corrége ne laisse pas de produire un effet assez agréable. En réalité, cependant, un seul des tableaux religieux de l'exposition méritait vraiment de nous être rappelé : le *Saint*

Martin exécuté en 1622 pour l'église de Saventhem, et dont il existe, au musée de Bruxelles, une savoureuse petite copie attribuée diversement à Delacroix ou à Géricault. Nous découvrons là un très habile tempérament de peintre, évidemment formé jusqu'alors sous l'unique direction de Rubens, et qui pourtant annonce déjà une aspiration bien marquée à ne plus suivre d'une façon trop servile les exemples du maître. Je regrette qu'il n'ait pas été possible aux organisateurs de l'exposition de nous montrer, en face de ce *Saint Martin* (malheureusement fort repeint) de Saventhem, un tableau de Windsor où le jeune peintre, quelques années auparavant, s'était livré à un premier essai de la même composition : nous y aurions vu à quel point Van Dyck, durant presque toute la période qui avait précédé son voyage d'Italie, s'était facilement résigné à imiter de tout près la manière de Rubens, avant que s'éveillât en lui, peu à peu, le goût nouveau qui allait bientôt le lancer à la poursuite de modèles plus franchement italiens. A Windsor, dans l'énorme tableau peuplé d'un groupe nombreux de mendiants, le jeune homme se rattache encore si étroitement à l'art de son maître qu'on serait tenté d'attribuer le tableau à Rubens lui-même, ou plutôt à l'un quelconque des savants ouvriers qui travaillaient sous ses ordres. Dans le tableau de Saventhem, peint à la veille du départ pour Gênes, il n'y a pas jusqu'aux dimensions plus restreintes du panneau, jusqu'à la réduction significative du nombre des figures, qui ne nous traduisent la velléité de se réserver désormais un champ plus petit, à côté de l'immense territoire cultivé par Rubens, et de n'y transplanter qu'une partie des fleurs de toute forme et de toute nuance qui, merveilleusement, jaillissaient du sol sous la [illegible]nchantée du grand évocateur.

Cette évolution accomplie par degrés dans l'œuvre de Van Dyck, c'est surtout dans les portraits du jeune artiste qu'elle se manifesterait clairement à nous si quelqu'un s'était donné la peine de classer, suivant l'ordre probable des dates, l'abondante série des portraits de la période comprise entre 1618 et 1622. Il y a eu là, chez l'élève de Rubens, un effort continu et vraiment admirable pour dégager des portraits contemporains de son maître une conception personnelle du genre, où les procédés foncièrement « coloristes » de ces élégantes images de Rubens fussent employés à une



Antoine Van Dyck. — Lucas et Cornelis de Wael

Rome. Musée du Capitole.

restitution plus complète de l'individualité intime des modèles. D'une manière générale, au reste, ces premiers portraits de Van Dyck sont les plus beaux qu'il ait peints, ou, en tout cas, les plus riches à la fois d'art vivant et d'humanité. Que l'on compare, notamment, des portraits de cette période tels que la *Jeune mère* de Dresde, le *Couple flamand* de Budapest, le *Jean Wildens* de Vienne, le délicieux *Portrait de Famille* de l'Ermitage, le simple et superbe *Frans Snyders* de la collection Liechtenstein, toutes œuvres réunies à Bruxelles, — ou encore ce *Jean de Wael et sa femme*, du musée de Munich, qui est peut-être le chef-d'œuvre le plus haut du peintre anversois, —avec les célèbres et brillants portraits de ses dernières années : en échange d'une composition plus « mondaine » et d'un agrément extérieur plus sensible, combien l'art de Van Dyck a perdu sous le rapport de cette création de vie qui demeurera toujours la tâche suprême du portraitiste ! Combien l'âme des premiers modèles du peintre nous est proche, combien différente d'un portrait à l'autre ; et combien, plus tard, nous échouerons à deviner les personnes véritables derrière les gracieuses ombres aristocratiques qui défileront devant nous ! Sans compter tout ce qu'il y aurait à dire sur la simple qualité « pittoresque » de ces portraits d'avant 1622, où le jeune Flamand se laisse aller de tout son cœur à ses instincts naturels, au lieu de l'inévitable contrainte que trahiront de plus en plus, chez lui, ses œuvres ultérieures, sous l'aimable « distinction » italienne des poses, des costumes, et des expressions.

Tout au plus serais-je porté à reconnaître que les cinq années du séjour en Italie, par la force impétueuse du choc qu'elles ont apporté aux yeux comme à l'esprit de Van Dyck, lui ont inspiré quelquefois des portraits où cette première manière flamande s'est, pour ainsi dire, épurée et rehaussée, avec une intensité merveilleuse de pénétration « spirituelle ». Des morceaux tels que, à l'exposition de Bruxelles, le portrait des deux frères *Lucas et Cornelis de Wael*, prêté par le musée romain du Capitole, ou bien encore tels que certains portraits génois récemment dispersés aux quatre coins du monde, attestent un idéal artistique trop élevé, je le crains, pour qu'il ait été possible au jeune élève de Rubens de continuer longtemps à le réaliser, parmi les tentations de toute espèce que lui offraient en foule les maîtres italiens des générations précédentes ; et jamais plus, depuis lors, il n'allait sentir se rallumer chez lui cette flamme créatrice de

ses premiers portraits, sauf peut-être quand il retrouverait l'occasion de peindre ses vieux camarades de l'école anversoise. Que l'on voie, à l'exposition de Bruxelles, les admirables petits portraits du graveur *Paul Pontius* (à M. Schloss), des peintres *Ryckaert* (au baron Albert d'Oppenheim) et *Gaspard de Crayer* (au prince de Liechtenstein), le portrait présumé de *Frans Hals* (au baron d'Oppenheim), que l'on se souvienne de la série des petits *portraits de peintres* en grisaille du musée de Munich : n'est-ce pas comme si, au contact de ces modèles qui naguère avaient fréquenté avec lui l'atelier de Rubens, l'ancienne vigueur simple et hardie se soit ranimée un instant dans l'âme du jeune italianisant, l'ancien souffle passionné qui nous avait valu le *Snyders* de la collection Liechtenstein et ce *Portrait de Famille* de Pétersbourg où l'éclatante richesse des lumières semblait jaillir, tout entière, du cœur épanoui d'un bon couple flamand et de leur gros bébé ?

Mais je ne puis songer à étudier ici la curieuse et mélancolique aventure de la carrière artistique du jeune maître anversois. Qu'il me suffise de citer simplement encore, entre les plus beaux portraits exposés à Bruxelles, ceux du *Président Roose* (au marquis de Beauffort), du *Comte de Warwick* (à M. Pierpont Morgan), d'une *Dame avec un collier de perles* (à M. Jules Porgès), et trois excellents portraits appartenant au comte della Faille de Leverghem. Tout cela est-il vraiment de Van Dyck ? Ce sont, en tout cas, des œuvres d'art d'une qualité remarquable, et j'ai dit déjà combien l'on se tromperait à croire que Van Dyck ait été le seul grand portraitiste flamand de son époque. J'ai la conviction qu'un triage s'opérera, tôt ou tard, entre les innombrables portraits attribués jusqu'ici à ce maître simplement en raison de l'habileté ou du charme savant que l'on y découvrait ; et je ne serais point surpris que l'on en retranchât plusieurs de l'œuvre du peintre qui, bien loin d'être inférieurs à ses portraits authentiques par leur élégante beauté ou par le mérite de leur exécution, s'en distingueront, au contraire, par un effort plus marqué à nous rendre vivantes les figures des modèles.

T. DE WYZEWA

(A suivre.)




G. DEVREESE. — MÉDAILLE DE L'EXPOSITION DE BRUXELLES (1910).

LES MÉDAILLES ÉTRANGÈRES

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE BRUXELLES

I

La section des Beaux-Arts et la partie rétrospective de l'Exposition internationale de Bruxelles, installée au palais du Cinquantenaire, dont l'importance et l'incomparable attrait se sont affirmés dès le premier jour, présente, en ce qui concerne les œuvres des médailleurs contemporains, une innovation heureuse qui, pour être seulement d'ordre administratif, n'en est pas moins susceptible, à mon avis, d'avoir sur l'avenir de l'art lui-même une influence décisive et prolongée. Je la dois signaler tout de suite au lecteur, car j'y attache d'autant plus de prix que c'est dans cette nouveauté même que se trouvent le principe et la justification des observations contenues dans ces notes de voyage.

Jusqu'à présent, dans les expositions artistiques d'un caractère interna-

tional, la *médaille* était considérée comme n'ayant point, dans les manifestations de l'art, une situation assez autorisée pour mériter d'être présentée dans son individualité propre. Chaque nation avait, dans le palais qui lui était réservé, quelques cadres ou quelques vitrines de médailles qui formaient, en fait, une annexe secondaire et humiliée du Salon de la sculpture de ce même pays. Pour étudier les productions de l'art du médailleur dans les différents centres artistiques du monde contemporain, il fallait se transporter successivement dans les locaux affectés aux beaux-arts de chaque nationalité. De cette dispersion matérielle il résultait, on en conviendra, des conditions tout à fait défavorables à un examen comparatif et critique. Un enseignement profitable, évident et suggestif se trouvait presque banni de ces expositions.

Il n'en est plus ainsi au palais du Cinquantenaire. L'exposition internationale des médailles artistiques y est constituée en section autonome, embrassant les œuvres des artistes de tous pays, et il n'y a qu'une voix pour applaudir à cette organisation nouvelle. Le mérite de cette concentration revient à MM. C. Buls et A. de Witte, présidents de la Société hollando-belge des amis de la médaille, et à M. V. Tourneur, conservateur adjoint du Cabinet des médailles de Bruxelles. Ceux-là seuls qui ont participé à des négociations du genre de celles qu'il a fallu entreprendre pour aboutir à cette entente internationale savent ce qu'elles ont de délicat, et se font quelque idée des susceptibilités inattendues qui se produisent et dont il faut triompher. L'effort persévérant et dévoué des organisateurs belges devait donc être signalé. Par eux, comme l'a écrit M. Mazerolle, l'intelligent et habile délégué français pour cette section, « la médaille occupe enfin la place que la haute valeur des graveurs contemporains peut revendiquer à juste titre ». Elle est constituée en un Salon véritablement international, qui comprend trois grandes salles où se trouvent disposées avec ordre, dans des cadres et des vitrines bien éclairées, les œuvres des médailleurs, depuis la France jusqu'au Japon : ces médailles et plaquettes dépassent le chiffre de trois mille et les artistes exposants sont au nombre de plus de deux cent cinquante. Une salle spéciale a été réservée aux médailleurs français, qui sont près d'une soixantaine. Qu'on juge par là de la facilité procurée aux études comparatives, de l'enseignement qui ressort de lui-même et sans effort de ce rapprochement matériel : l'émulation

entre artistes de diverses écoles s'impose et doit nécessairement porter ses fruits : un tel ensemble donne à l'art un fécond stimulant et un essor plein de légitimes promesses. C'est là ce qui fait que l'exposition de la médaille à Bruxelles marquera une étape importante dans l'histoire de l'art, car elle est bien autre chose qu'une fête artistique ou un agréable passe-temps. Elle est la première consultation d'ensemble qu'on ait jamais tentée auprès d'un jury compétent sur l'une des branches de l'art contemporain les plus florissantes, sur sa vitalité présente, ses progrès, ses tendances et ses aspirations.



Fig. 1. — G. Devreese. Léon Hiard. Belgique.

Disons-le tout de suite avec orgueil : de cette épreuve comparative, l'École française sort victorieuse avec une éclatante supériorité : telle est l'opinion universelle. A sa tête, il est vrai, figure le nom de M. Oscar Roty. L'admirable artiste est représenté dans cette joute internationale de Bruxelles par six cadres de ses plus belles médailles ou plaquettes, et par une vingtaine de dessins, remarquables études ou intéressantes esquisses faites par le maître pour ses plus délicates créations. Les familles d'éminents artistes décédés, J.-C. Chaplain, Daniel Dupuis, Alexandre Charpentier, Ponscarme, Georges Dupré, ont aussi répondu avec empressement à l'invitation qui leur a été faite de participer à l'Exposition, et elles ont envoyé un choix de leurs œuvres les plus renommées.



Fig. 2. Braecke. — Paul Janson. Belgique.

Puis, vient le cortège des artistes dont nous avons vu les œuvres successives dans les derniers Salons de Paris : F. Vernon, le digne successeur de Chaplain à l'Institut ; A. Patey, auquel le jury de

Paris a décerné, cette année même, la médaille d'honneur du Salon : et, par ordre alphabétique, Alloy, Aubé, Baudichon, Cariat, Cazin, L. Coudray, Dautel, Delpech, L. Deschamps, Desvignes, Henri Dubois, Exbrayat, Fraisse, Gaulard, Gilbault, Mlle Granger, R. Grégoire, Hingre, Lafleur, Lechevrel, Hipp. Lefèvre, Legastelois, Lenoir, Loiseau-Bailly, Méry, Mme Mérignac, Mlle Moria, Mouchon, Niclausse, L. Patriarche, Ch. Pillet, G. Prudhomme, Rasumny, Revillon, Paul Richer, Roiné, Theunissen, S. Vernier, O. Yencesse. Nous avons si souvent parlé ici des œuvres de ces artistes que nous n'y reviendrons point aujourd'hui d'une manière spéciale. Chacun d'eux a constitué son propre choix parmi celles de ses œuvres antérieures qui ont eu le plus de succès. S'il n'y a pas, sans doute, que d'immortelles beautés, il est juste, pourtant, de prétendre que la plupart de ces médailles sont de bonne tenue artistique, et qu'elles dépasseront notre génération sans cesser d'être appréciées comme l'honorable expression du goût français et du noble effort artistique de notre pays en ce début du xxe siècle. On aura une impression du bel ensemble qu'elles présentent à Bruxelles en consultant l'album de quarante planches en phototypie que M. Mazerolle a eu l'heureuse inspiration de leur consacrer.

Mais ce sont surtout les observations que j'ai pu faire sur les œuvres des médailleurs des autres pays, que je voudrais présenter ici. Si elles sont inférieures dans l'ensemble, n'y rencontre-t-on pas des personnalités qui s'affirment ou quelque originalité digne de remarque? Il est généralement dangereux de s'admirer soi-même et de s'endormir sur son succès : il est toujours instructif et profitable d'examiner de près ce que font des rivaux et des émules, même lorsqu'ils sont réputés moins habiles que nous.

II

A côté de la salle réservée aux médailleurs français, il est naturel que l'attention soit particulièrement attirée par l'exposition des médailleurs belges : ceux-ci n'ont rien négligé pour affirmer leur autonomie artistique. Ils sont près d'une trentaine d'exposants : J. Baetes, A. Bonnetain, Braecke, de Rudder, L.-A. de Smeth, Devillez, Devreese, Gerard Dom, Fernand Dubois, Paul Dubois, Louis Dupuis, Jules Jourdain, Lecroat, Hipp. Le

Roy, Mauquoy, A. Michaux, Ch. Samuel, Vermeylen, Wissaert, et quelques autres.

Le grand favori de la sculpture et de la médaille aujourd'hui, en Belgique, est M. Godefroy Devreese. Il est d'une activité rare ; on lui doit des groupes sculpturaux de proportions colossales qui ornent des places publiques, des bustes en marbre, des bas-reliefs très justement estimés. Comme beaucoup d'autres, ce statuaire en grand renom s'est fait médailleur à ses heures, grâce au tour à réduire. Il expose en ce genre, — médailles ou plaquettes, — d'excellents portraits, parmi lesquels il faut citer ceux du sénateur Hiard (fig. 1), de l'ingénieur Auguste Moyaux, de MM. Kufferath et Guidé, les directeurs du théâtre de la Monnaie, de M. A. de Witte. Ces œuvres se caractérisent par la précision, le fini et l'exactitude, la correction classique du dessin. La vivacité de la physionomie, par l'expression de l'œil et de la bouche, est, on le sent partout, la préoccupation primordiale de M. Devreese ; les veines de la tempe et le modelé des joues sont aussi toujours étudiées avec une scrupuleuse conscience. Parmi les compositions du même maître, on remarque les figures allégoriques de la médaille qui commémore la réunion du Congo à la Belgique ; celle de l'Exposition des beaux-arts à Liége, il y a deux ans ; la médaille anniversaire de l'Université de Bruxelles, avec un saint Michel d'un caractère archaïsant bien adapté. C'est au talent de M. Devreese qu'a été confiée la gravure des nouvelles monnaies à l'effigie du roi Albert ; c'est à lui aussi qu'on doit la médaille de récompense de l'Exposition universelle de 1910 (reproduite en tête de cet article) : vous y voyez, d'un côté, un jeune héraut à cheval, sonnant fièrement de la trompette ; de l'autre, la Belgique couronnant un ouvrier qui lui apporte le produit de son industrie ; dans le fond, un décor un peu surchargé et trop



Fig. 3. — Wienecke.
Médaille de Jozef Israels.
Hollande

accentué qui est emprunté à la place de l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles.

De cet ensemble d'œuvres remarquables ou intéressantes, il appert avec évidence que M. Devreese, s'il n'est pas un élève des grands maîtres français, a étudié leurs œuvres de très près. Il s'en inspire, tout en restant personnel ; son individualité s'accuse dans la recherche un peu exclusive de l'exactitude dans le détail : s'il n'y prenait garde, elle risquerait de le conduire vers la sécheresse savante des médailleurs allemands dont je parlerai tout à l'heure. C'est d'ailleurs dans ce juste milieu, entre l'inspiration française et l'exactitude allemande, que certains critiques voudraient reconnaître l'originalité de ce qu'ils appellent déjà l'école belge.

On sent aussi un solide tempérament d'artiste dans les œuvres de M. Braecke, dont la plaquette à l'effigie de M. Paul Janson est vraiment digne des éloges qu'on en fait (fig. 3) ; l'artiste a bien donné au vieux tribun libéral belge les traits énergiques qui conviennent à sa personnalité politique. M. Ch. Samuel, à son tour, a quelques bons portraits de Ch. Graux, de Goblet d'Alviella, de Gevaert ; le revers, bien inspiré, de cette dernière plaquette représente la tombe du musicien avec la figure allégorique de la Musique qui suspend mélancoliquement sa lyre à un saule : *in salicibus suspendimus organa nostra*.

Voilà des œuvres, et il en est d'autres encore, qui accusent un effort très intéressant de nos voisins. Il ne leur manque ni l'expérience professionnelle ni la souplesse d'imagination. Dans d'autres domaines, la peinture, par exemple, les critiques contemporains font ressortir l'originalité des artistes belges. On cite des peintres comme E. Wauters, L. Frédéric, Claus, Ch. Michel, Verstraeten et dix autres qu'on désigne comme les représentants de l'école belge contemporaine : on fait ressortir l'homogénéité de leurs œuvres et l'on croit y distinguer des caractères de race qui rattachent ces artistes à la vieille école flamande des Rubens, des Van Dyck, des Jordaens, des Brauwer. En sculpture, la Belgique compte également quelques rénovateurs de l'art national, tels que G. Devreese, de Lalaing, G. Charlier, J. Marin. Les médailleurs tiennent honorablement leur rang à côté de ces maîtres peintres et sculpteurs. Tout ce mouvement atteste aux yeux de ceux qui visitent l'Exposition de Bruxelles que le génie belge est doué richement et peut se montrer le digne héritier du génie flamand. Malgré tout, l'école belge, dans tous les genres, est encore

4



5



8



6



7



RUDOLF BOSSELT (ALLEMAGNE).
FIG. 4. GRAND DUC DE HESSE. — FIG. 5. GUTENBERG. — FIG. 6. UNION MARITIME DE HAMBOURG.
FIG. 7. PRIX D'HONNEUR DE LA VILLE D'ESSEN.
A. SCHARFF (AUTRICHE). — FIG. 8. JEUNE VIENNOISE.

en voie de formation ; elle cherche sa route et sa véritable formule, mais sa floraison printanière fait bien augurer de son avenir.

La Hollande, grâce aux efforts obstinés de M. de Dompierre de Chaufepié, le zélé conservateur du Cabinet royal des médailles de La Haye, a, comme la Belgique, une abondante exposition de médailles contemporaines. Une dizaine d'artistes, dont MM. Begeer, Toon Dupuis, Fr. Jeltsema, P. Pander, Van Goor, E. Voet, Baars, Wienecke, y ont pris part. M. Jeltsema est un élève de l'école française : ses portraits sont heureusement inspirés de ceux de notre Chaplain ; il a composé, entre autres, une gracieuse Bacchanale sur une plaquette d'argent. A M. Van Goor on doit une médaille de Rembrandt d'une saveur originale. L'exposition la plus abondante est celle de M. Wienecke, graveur de la Monnaie royale d'Utrecht ; sa médaille de Jozef Israels (fig. 3) et celle du mariage de la reine de Hollande avec le prince Henri des Pays-Bas sont très remarquées.

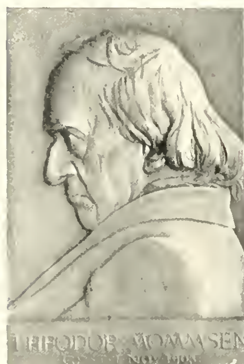


Fig. 9.
J. Kowarzik. — Mommsen.
Allemagne

III

L'Allemagne envahissante ne compte pas moins de soixante-douze médailleurs à l'exposition du palais du Cinquantenaire. Aussi parle-t-on couramment, là-bas, d'une école allemande que l'on met en parallèle avec l'école française : hâtons-nous de répéter que c'est pour le plus grand triomphe de celle-ci. Les médailleurs allemands témoignent de plus de talent professionnel que de sentiment de l'art, de plus d'ingéniosité que d'imagination, de plus de virtuosité technique que de goût. Ce n'est pas à Berlin qu'il faut aller chercher la note spirituelle, le type suggestif qui en dit plus qu'il n'en montre. Les Breuer, les Deitenbeck, les Geyger, les Kruse, les G. Morin, les Starck, les Paul Sturm, les A. Vogel, méritent-ils d'être mentionnés autrement que comme d'habiles ouvriers d'art ? Il n'en est pas de même pour les Allemands de l'ouest et du sud. M. Joseph Kowarzik, de

Francfort, a un style original qui se donne libre carrière dans sa plaquette de Mommsen (fig. 9), où il a particulièrement bien rendu l'œil pénétrant du vieux savant, ou encore dans sa médaille de Stockhausen qui a pour revers un sphinx entre un jeune homme et une jeune femme qui le couronne. M. Rudolf Bosselt, de Dusseldorf, dessinateur et graveur émérite, vise à être chef d'école : il cherche l'originalité en stylisant toutes ses compositions qu'on dirait souvent sculptées dans du bois, avec des oppo-

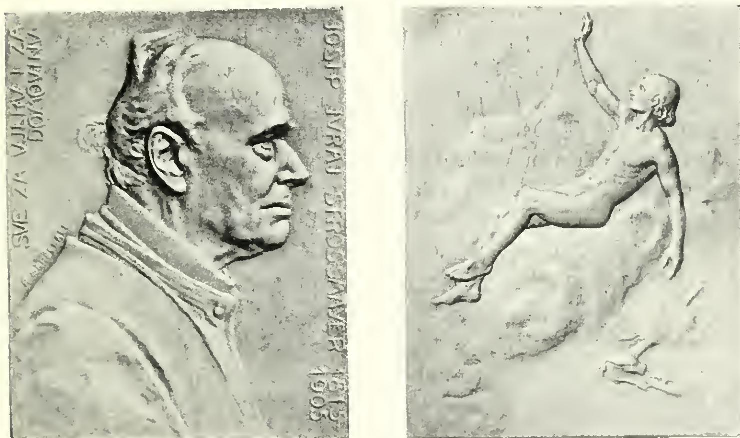


Fig. 10. — R. Marschall. — Plaquette de Mgr Strossmayer.
Autriche.

sitions rudes et des heurts de lumière et d'ombre sans transition. Ceci frappe dans sa médaille en l'honneur de Gutenberg, dans son buste du grand-duc de Hesse, dans ses médailles pour les villes de Hambourg et d'Essen : l'homme à la pieuvre et l'esclave qui tourne la roue, ou encore l'aigle qui, du haut d'un rocher, domine les flots si curieusement traités d'une mer houleuse (p. 201, fig. 4 à 7). Ces médailles, d'une facture savante, très étudiée, sont d'un grand effet : les personnages y sont vigoureusement charpentés, avec des muscles décomposés, les mains osseuses, pareilles aux serres de l'aigle. Il y a là une conception très différente du style

français qui mérite d'être observée, car elle produit, sous une main habile à graver le bloc d'acier, comme celle de M. Bosselt, une impression de force et de grandeur comparable au style archaïque de la Grèce.

On remarque aussi les œuvres de toute une pléiade d'artistes bavarois, comme MM. Dasio, Karl Goetz, A. von Hildebrand, G. Römer, Hans Schwegerle. Ces noms, dont la notoriété est grande en Allemagne, attestent que Munich est un centre de production artistique des plus féconds. Mais l'exactitude et l'habileté technique révélées par mille touches menues de spatule qui semblent avoir compté les poils de la barbe ou de la pelisse de fourrure ne sont pas le but unique de l'art ; le parti pris de l'analyse subtile nuit au charme, à l'esprit, à la poésie : telles sont les réflexions que suggèrent la plupart des médailles et plaquettes des professeurs munichois.

A Vienne, il y a moins de pédantisme qu'à Berlin, et le goût plus affiné a généralement fait bannir de la médaille les personnages à lunettes, que semblent affectionner particulièrement les médailleurs allemands. Le groupe autrichien est fort nombreux à l'Exposition bruxelloise et d'une exceptionnelle fécondité. Comme ceux de Munich et avec une égale habileté, les professeurs de Vienne se signalent par l'exécution de portraits d'un réalisme outré. M. R. Marschall n'avantage pas ses clients; sa logique desséchante ne lui permet pas de les flatter; il les traite en victimes et paraît leur en vouloir. Voyez son portrait hébété de l'archiduc Renier, celui du pape Pie X, la plaquette de l'évêque Strossmayer (fig. 10). Celui-ci pleurniche désagréablement, et au revers de la pièce on voit, comme allégorie, je pense, du départ du juste pour le ciel, un homme nu renversé sur des nuages, les bras étendus, dans l'attitude d'un clown de cirque sur la croupe d'un cheval lancé au galop. Ce qui a fait la grande réputation de M. Marschall, ce sont, sans aucun doute, quelques œuvres très réussies et qu'on dirait d'une autre main, comme les portraits de l'empereur d'Autriche, du minéralogiste G. Tschermak, de Mme Suchanek et quelques autres. La plus remarquable est peut-être le portrait du poète C. Karlweis (fig. 11) : il y a de la douceur dans les traits, de l'intelligence dans le regard, une vie réelle et intense dans la physionomie qui plaît à regarder ; ici, le spectateur entre véritablement en communion avec le personnage dont il a l'image sous les yeux, et voilà bien la caractéristique de l'art du portrait.

Je constate dans les revues allemandes qu'on estime très haut certaines

œuvres de M. Hans Schaefer. C'est sans doute à cause de certains portraits très exacts, tels que ceux de Gotfried Huttemann ou du chevalier von Schoeller. Mais que dire des compositions réalistes du même maître viennois ! Nulle inspiration, rien qui symbolise d'une façon frappante et concise une pensée philosophique, ou qui caractérise un événement, une carrière d'homme, une ville, un pays, une époque. Il a composé en l'honneur de Schubert une médaille qui représente le musicien à lunettes, au piano, entouré d'un groupe de jeunes filles, ses élèves. Mieux vaut sans doute les entendre que les regarder, car il serait impossible d'imaginer une scène réaliste plus dépourvue de toute grâce féminine. Que direz-vous, à présent, de la plaquette que l'artiste a intitulée *le Triomphe de la femme* (fig. 12) ? Sur une surface bombée qui représente le globe terrestre, marche à grands pas, péniblement courbé, un homme nu, vigoureusement muselé, qui porte à califourchon sur ses épaules une femme nue aussi, qui étend les bras d'un air de Bacchante. Cela signifie que l'homme travaille et fait tout sur cette terre pour le triomphe de la femme, mais ce n'est pas le triomphe d'une belle femme, certes ! Quelle attitude disgracieuse d'équilibriste lui a donnée l'artiste ! Quelle démarche pesante chez ce malheureux, dont les membres sont tailladés avec une compétence anatomique aussi incontestable que l'ignorance de ce qui s'appelle le goût et le sentiment ! Et dire que voilà l'une des conceptions artistiques qu'on admire le plus au delà du Rhin !



Fig. 11.
R. Marschall. — Le poète C. Karlweis.
Autriche.

Mêmes qualités de science analytique et même absence de goût dans les œuvres de M. L. Huger, dont on remarque la médaille exécutée pour le jubilé de l'empereur d'Autriche, de MM. Wollek, Fr. Vock, Fr. Pawlik, Tautenhaym, Weinberger, Neuberger : tous sont d'excellents portraitistes, possédant à merveille les secrets de leur métier, mais cette incomparable habileté à manier l'ébauchoir ne paraît pas leur inspirer d'autre idéal que la recherche de l'exactitude minutieuse et un froid réalisme. A contempler leurs allégories ou leurs scènes lourdement compliquées de la vie contemporaine, on se prend à douter de leur faculté d'imagination et de synthèse. On dirait qu'ils ne se rendent pas compte de cette vérité essentielle qu'une œuvre d'art veut des sacrifices : quel qu'en soit le sujet il est telles parties qu'il faut éclairer et pousser vigoureusement, d'autres qu'il est nécessaire d'atténuer, d'autres enfin qu'il faut laisser au spectateur le soin de supposer ou de compléter en esprit, de même que dans une œuvre littéraire l'écrivain se garde bien de tout dire et de tout analyser.



Fig. 12. — H. Schaefer. Le Triomphe de la femme.
Autriche.

A ces critiques générales de l'art du médailleur allemand contemporain, lointain héritier des médailleurs allemands du XVIe siècle, qui sont souvent tombés dans ces mêmes défauts qu'on ne relèverait pas dans une médaille de la Renaissance italienne, il y a pourtant des exceptions, et je prendrai plaisir à les signaler : par exemple, dans un délicieux buste de jeune Viennoise qui est l'œuvre de M. A. Scharff (p. 201, fig. 8), et dans l'admirable médaille de M. Schwartz consacrée à commémorer la mort tragique de l'impératrice Élisabeth (fig. 13) ; un grand et noble sentiment de douleur poignante et communicative a véritablement été traduit par l'artiste dans cette dernière composition, où l'on retrouverait peut-être une inspiration française.

C'est aussi la réflexion qui s'impose quand on observe comme elles en sont dignes les œuvres de M. H. Kautsch : c'est un Hongrois, né à Prague en 1859, mais son domicile est à Paris ; il est élève des maîtres français et toutes ses œuvres sont nôtres, depuis sa belle plaquette qui donne l'effigie de M. Bartholomé et le monument de ce grand sculpteur au Père-Lachaise jusqu'à sa médaille du médecin hongrois Cornelius Chyzer (fig. 14). On loue beaucoup aussi, pour ces mêmes qualités fran-



FIG. 13. — SCHWARTZ.
MÉDAILLE COMMÉMORATIVE DE L'IMPÉRATRICE ÉLISABETH.
Autriche.

çaises, dans les œuvres de M. Kautsch, son buste du peintre Lenbach, avec un revers bien agencé qui représente le génie de la Peinture assis sur la place du Marché de Schrobenhausen, et aussi le buste du peintre Mucha ; citons encore, dans le genre réaliste, une scène d'atelier un peu touffue, plaquette exécutée pour la Chambre syndicale de l'Automobile.

Des autres médailleurs hongrois, le plus fécond est M. Szirmaï, qui n'a pas exposé moins de quatre-vingt-quinze médailles ou plaquettes : elles ne sont pas toutes des chefs-d'œuvre, non plus que celles de MM. Csillag, Teles, Beran, Muranyi.

Deux Tchèques, MM. R. Cizek et S. Sucharda, se montrent de bons

techniciens dans leurs portraits, qui sont comme des succédanés de l'école viennoise.

M. Trojanowski, de Varsovie, s'est donné pour tâche d'exécuter en médaille les portraits de tous les musiciens célèbres : l'ensemble est sans charme et d'un mérite secondaire. M. Kounitsky a gravé, dans une donnée originale le buste de Tolstoï et celui de M. C. Charpentier : ce maître, qui connaît la France, s'exerce dans le genre impressionniste que M. H. Nocq cultive, chez nous, non sans succès. Enfin, je noterai les œuvres de MM. C. Laszczka et J. Raszka, de Cracovie, et de M. Makowsky, de Varsovie, dont les efforts rappellent les médailleurs polonais d'autrefois et semblent vouloir perpétuer leur tradition.

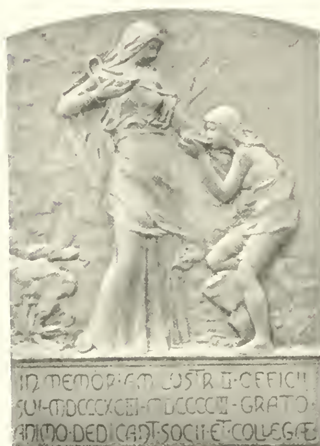


Fig. 14. — Kautsch.
Plaquette de Cornelius Chyzer.
Hongrie

La Suède compte un excellent élève de notre Roty, en la personne de M. Eric Lindberg, qui a exposé une vingtaine de ses meilleures œuvres. Il a d'excellents portraits, traités à la française ; il convient d'attirer spécialement l'attention sur sa plaquette qui rappelle la malheureuse expédition d'Andrée au pôle Nord, en 1905 (fig. 15). Elle est digne d'un de nos plus grands maîtres par l'agencement de la composition, le mouvement donné aux personnages qui regardent le ballon s'éloigner, le charme mélancolique de la figure principale. Celle du Musée du Nord (fig. 17) est d'un mérite égal. Deux autres Suédois, Sven Kulle et Svonte Nilsson, sont aussi dans la lignée des artistes qui ont étudié à Paris. Le Danois Gunnar a exposé des portraits froids et rudes de princes et princesses de la famille royale; les portraits royaux du Norvégien Throndsen ont plus de distinction et moins de farouche sévérité.

L'Angleterre est représentée par les œuvres de MM. F. Bowcher, Bruce-Joy, E. Fuchs, dont il n'y a rien à dire, et de M. Th. Spicer-

Simson, dont les portraits sont nombreux et pour la plupart estimables. Sa médaille coulée à l'effigie de Georges Meredith est d'un curieux effet dans le genre impressionniste.

Les quelques artistes d'origine américaine sont des élèves des maîtres français, comme MM. Fraser et Flassagan. Le plus habile d'entre eux est M. Brenner, qui expose jusqu'à quatre-vingts pièces; il figure, au surplus, chaque année au catalogue du Salon de Paris. C'est aussi notre influence qu'on retrouve dans les œuvres des Portugais Alvez do Rego, J. da Silva, F. de Almeida. L'Italie, comme l'Espagne, est actuellement très pauvre de médailleurs; seules les œuvres de M. G. Romagnoli, professeur à l'École des beaux-arts de Rome, méritent une mention. En Suisse, on applaudit patriotiquement aux efforts que fait, dans le genre allemand, M. Hans Frei, dont les portraits, comme celui de M. Imhoof-Blumer, sont trop souvent disgracieux, les compositions vulgaires et sans imagination. Il faut louer pourtant la plaquette à l'effigie de Jacob Burckhardt et la reconstitution historique, très habile, bien qu'un peu lourde et surchargée, que M. Frei a composée pour les fêtes fédérales de Bâle (fig. 16). Enfin, il n'est pas jusqu'au Japon qui n'ait, dans cette mémorable Exposition du palais du Cinquantenaire, son cadre de médailles de bronze; mais les médailleurs japonais ont encore une longue étape à parcourir avant d'atteindre à l'habileté des peintres et des tourneurs d'ivoire de leur pays.



Fig. 15. — Eric Lindberg.
Plaquette de l'expédition d'Andrée au pôle Nord.
Suède.

IV

Que si, pour aboutir à une conclusion générale après cette promenade devant les œuvres les plus distinguées des médailleurs contemporains,

nous les envisageons au point de vue de la technique, nous remarquerons d'abord qu'il n'y a nulle différence à faire entre eux, d'où qu'ils viennent, de quelque pays qu'ils soient originaires, quelle que soit l'école à laquelle ils se rattachent. Tous, aujourd'hui, font du modelage en grand, comme un bas-relief sculptural ; bien peu d'entre eux s'astreignent encore à graver directement le métal, et, dans ces exceptions, nous nous sommes complu à signaler M. Bosselt. En règle générale, ils s'adressent au fameux *tour à réduire* pour ramener leur grand bas-relief aux proportions d'une médaille ou d'une plaquette. Il n'y a plus guère de graveurs sur métal, — d'aucuns le regrettent, — et nombre de sculpteurs se font médailleurs, quand il leur sied de faire appel à l'ingénieuse mécanique qui devient leur collaboratrice. Peu nous chaut, d'ailleurs, le procédé, car ce sont les résultats obtenus que nous avons à apprécier; seulement, ces artistes risquent de se heurter à d'autres écueils que ceux qu'ils évitent en supprimant la gravure, et c'est ici qu'intervient, malgré tout, la supériorité individuelle de celui qui mérite véritablement la qualification de médailleur. Comme l'observe fort judicieusement un savant critique belge, M. V. Tourneur, la médaille est faite pour être vue à trente centimètres de l'œil, et le bas-relief, au contraire, à plusieurs mètres de distance. Celui-ci doit donc être conçu et modelé dans cette donnée perspective ; celle-là, au contraire, exige que le modeleur en grand ait assez d'expérience pour préjuger, à l'avance, de l'effet que produira son bas-relief lorsqu'il sera mathématiquement rapetissé jusqu'aux proportions d'une médaille. Le point de vue est donc tout différent dans l'un et l'autre cas ; voilà la pierre d'achoppement qui fait trébucher parfois des sculpteurs de grand talent. Il arrive que le modèle en grand emporte les suffrages de tous ceux que l'artiste admet à le contempler dans son atelier, tandis qu'à la réduction ce même modèle perd tout son mérite, devient tantôt trop compliqué ou trop fini, tantôt paraît avoir été pour ainsi dire glacé par le contact de l'aveugle pointe qui s'est, des milliers et des milliers de fois, promenée sur sa surface.

Il est donc nécessaire que l'artiste construise ses bas-reliefs pour médailles autrement que ses bas-reliefs sculpturaux ; la perspective, l'agencement des scènes, la silhouette des figures, le modelé et le relief des personnages, la disposition des légendes, tout doit être envisagé en prévision d'une réduction mathématique des neuf dixièmes et quelquefois plus grande encore.

Seuls, une longue pratique et des essais cent fois répétés peuvent donner cette expérience, dont des maîtres comme Chaplain et Roty témoignent immanquablement dans toutes leurs œuvres, tandis que d'autres, moins accoutumés ou moins habiles, n'y parviennent pour ainsi dire que par hasard et accidentellement. Tous en possession du même instrument, les médailleurs se distinguent donc d'abord, entre eux, par la préparation de leur grande maquette en cire ; ils ont aussi, cela va de soi, leur inspiration individuelle, leur esthétique, le tempérament inhérent à chaque race, et nulle part ces différences ne sont mises en lumière plus éclatante que dans l'Exposition de Bruxelles.

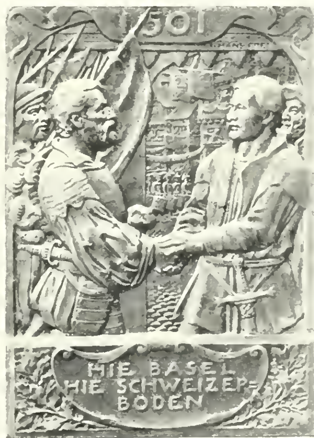


Fig. 16. — Hans Frei.
Plaquette des fêtes fédérales de Bale.
Suisse.

Les artistes français, nous le remarquerons encore, n'ont sans doute que bien peu de choses à emprunter à leurs émules de l'étranger, pour tout ce qui touche à la fertilité de l'imagination, au goût, au sentiment artistique dans la composition d'une allégorie, même dans l'agencement et l'interprétation d'une scène réaliste où, toujours, il faut savoir ne faire entrer que ce qui est nécessaire à sa compréhension immédiate. Mais il faut reconnaître que la science du dessin et l'habileté du modelage sont poussés aussi loin qu'en France dans d'autres pays, en Belgique, en Autriche, en Allemagne ; sous ce rapport, l'étranger n'a rien à nous envier. Ses artistes ont consciencieusement observé les œuvres des nôtres ; souvent ils s'en sont heureusement inspirés : d'autres fois, ils ont tenté d'ouvrir des chemins nouveaux, les uns par la stylisation de leurs figures ; d'autres, en faisant du portrait en médaille comme une photographie en relief ; d'autres, enfin, poussant l'analyse de leurs types jusqu'à la sécheresse anatomique d'un laboratoire de dissection.

Ces procédés multiples, ces tendances diverses sont les aspects

intéressants d'un grand mouvement digne d'être observé et suivi. Nos artistes auraient tort si, se targuant de leurs succès et de leur supériorité incontestée, ils le dédaignaient et négligeaient de s'en préoccuper. Il faut savoir profiter de l'expérience de ses émules, si l'on ne veut pas s'exposer pour les épreuves futures à des surprises désagréables. Qui sait si, en étudiant avec le soin qu'ils méritent les procédés d'outre-Rhin et en ajoutant à nos qualités reconnues quelque chose de celles de nos voisins, nos artistes ne seraient pas les premiers à découvrir pour leur art des formules sans cesse renouvelées, ce qui est la condition essentielle du progrès ?

E. BABELON

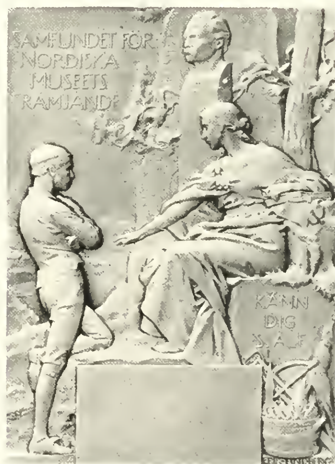


Fig. 17. — Eric Lindberg.
Plaquette du Musée du Nord à Stockholm.

UN MAITRE PORTUGAIS DU XVe SIÈCLE

NUNO GONÇALVES

A PROPOS D'UN LIVRE NOUVEAU[1]



En 1538 (ou 39), un artiste portugais d'une vingtaine d'années fut envoyé à Rome par le roi Jean III. On l'appelait Francisco de Holanda, parce qu'il était fils d'un Hollandais, l'enlumineur Antoine, qui était entré au service du grand roi Manuel, et avait peint pour lui de fines grisailles, — comme son compatriote et contemporain Geoffroy le Batave, pour le roi François Ier [2]. Francisco lui-même était enlumineur, peintre à ses heures et quelque peu architecte. Il sut se pousser à Rome. Son roi lui avait donné mission de s'instruire à l'école de Michel-Ange. Si le jeune Portugais ne travailla pas avec le maître, il l'écouta parler. Après avoir pris part à quelques-unes des conversations que Vittoria Colonna dirigeait dans une chapelle fraîche de San Silvestro (la Poste aujourd'hui), il nota les paroles de Michel-Ange. Plus tard, il les mit au net, en se faisant la part fort belle dans les répliques, avec autant d'aplomb que d'érudition.

1. *O pintor Nuno Gonçalves*, por José de FIGUEIREDO, Lisbonne, 1910, in-4°. Une édition française de cet ouvrage, plus complète puisqu'il y sera également question de la peinture portugaise au XVIe siècle, paraîtra prochainement à Bruxelles, à la librairie Van Oest, sous le titre de : *Nuno Gonçalves et la peinture primitive portugaise*.

Nous devons à l'obligeance de M. de Figueiredo de pouvoir reproduire les ensembles et les détails que nous donnons des panneaux du retable de Nuno Gonçalves.

2. Voir le manuscrit de la *Guerre gallique*, dont les trois volumes se trouvent répartis entre le British Museum, la Bibliothèque nationale et le musée Condé. C'est Francisco de Holanda qui nous apprend que son père « fit connaître en Portugal une manière suave de peindre en noir et en blanc ».

Ces dialogues, où gronde l'écho de la voix immortelle, remplissent le second livre d'un assez long traité que Francisco de Holanda rédigea dans sa langue et acheva, en 1549, sous le titre : *Da Pintura antigua*[1]. Il était revenu à Lisbonne fort content de lui et des maîtres. L'Italie de la Renaissance l'avait initié, comme tant d'étrangers, humanistes ou artistes, à sa religion nouvelle : le culte de la gloire. Le peintre, dont le souverain régnait sur le Brésil et sur le Malabar, avait entendu Michel-Ange parler royalement de ceux qui excellent « en des choses plus difficiles et plus incertaines que d'établir sa domination depuis les colonnes d'Hercule jusqu'au Gange ». Lui, chétif, se mit à distribuer les prix de l'art aux plus grands. Il fit suivre son essai sur la peinture ancienne d'un « Tableau des célèbres peintres modernes que l'on nomme les aigles » (*Taboa dos famosos pintores modernos a que elles chamam aguias*). Le premier, cela va sans dire, est Michel-Ange; le deuxième, Léonard de Vinci; le troisième, Raphaël. Et la liste continue, en passant par Titien et Quentin Metsys. Le dix-septième, vanté pour son coloris, est « certain Jean, de Barcelone », sur lequel M. Sanpere y Miquel nous renseignera, quand il arrivera, dans ses recherches, aux peintres catalans de la Renaissance. Le dix-septième est « Maître Giacomo, Italien, peintre du roi Jean [de Portugal], de bonne mémoire ». Enfin, après avoir posé le chiffre 18, Francisco de Holanda écrit : « Je place au nombre des plus fameux le peintre portugais qui a peint l'autel de Saint-Vincent, à Lisbonne ».

Le nom du peintre est donné dans le premier livre de Holanda : c'est « Nuno Gonçalves, peintre du roi Alphonse [V], qui peignit dans la cathédrale (Sé) de Lisbonne l'autel de Saint-Vincent ». Ceán Bermúdez recueillit cette indication dans les copies du manuscrit du Portugais, qui se trouvaient en Espagne. Lorsque le comte Raczynski donna en 1846 un essai sur les arts anciens du Portugal, où il publia pour la première fois, en traduction, une partie des écrits de Francisco de Holanda, avec les entretiens de Michel-Ange, et le Tableau des « Aigles », l'œuvre de Nuno Gonçalves avait depuis longtemps disparu. Les premiers panneaux portugais que Raczynski put citer, d'après le vicomte de Jurumenha, remontaient

1. Édition Joaquim de Vasconcellos, dans la collection des *Quellenschriften fur Kunstgeschichte*, 1899, d'après les copies conservées à la Bibliothèque nationale de Madrid, à l'Escorial et au palais d'Ajuda (Portugal). Le manuscrit original semble perdu.

aux règnes de Manuel le Fortuné et de Jean III, et étaient mis indistinctement sous le nom, alors presque mythique, du Grand Vasco (Grão Vasco), de Vizeu. En 1908, D. José de Figueiredo, dans ses pages clairvoyantes sur l'évolution de l'art en Portugal, ne songeait pas encore à remonter, dans l'histoire de la peinture portugaise[1], avant 1500.

Cependant, les recherches entreprises par M. Sousa Viterbo[2] dans les archives avaient révélé plusieurs noms de peintres royaux du XV[e] siècle. Les documents sont venus attester que le roi Jean I[er], le fondateur de la « dynastie d'Aviz », le glorieux monarque qui comméniora une victoire par la fondation de Batalha, avait eu à son service le Florentin Antonio, qui fut nommé peintre de son fils, le roi Édouard (*Duarte*), en 1434, et de son petit-fils, le roi Alphonse V, en 1439. Cet Antonio n'était autre, sans doute, que l'Italien auquel Francisco de Holanda assigne le dix-septième rang parmi les peintres illustres, et qu'il aura appelé Giacomo, par erreur. Il est venu dans la péninsule ibérique après Gherardo Starnina[3], et avant Dello di Nicola, le « Nicolao Florentino » qui peignit à Salamanque, vers 1445, la fresque et le retable gigantesque de la « Cathédrale vieille », et dont le frère, Sansone, était établi en 1466 à Avila[4]. On n'a retrouvé encore sur les murs des églises et le bois des vieux panneaux aucune trace de l'artiste qui fut le Dello du Portugal.

Pour Nuno Gonçalves, M. Sousa Viterbo a pu citer la lettre d'Alphonse V qui le nommait peintre du roi, à la date du 20 juillet 1450 ; un second acte, du 6 avril 1452, qui augmente le salaire du peintre ; enfin un dernier

1. *Algumas palavras sobre a Evolução da Arte em Portugal*, Lisbonne.

2. *Noticia de alguns pintores* (1[re] et 2[e] séries).

3. Dans mon étude sur *les Italianisants du Trecento en Espagne*, qu'a publiée la *Revue* (janvier 1909), je n'avais pu établir par un document positif si le roi d'Espagne pour lequel avait travaillé Starnina, au dire de Vasari, était un roi de Castille (comme Cean Bermudez l'a avancé sans preuves), ou un roi d'Aragon. La découverte d'un document tiré des archives de la cathédrale de Valence (Chanoine Sanchis Sivera, *la Catedral de Valencia*, Valence, 1909, p. 554) permet de croire que Starnina, de son nom patronymique Gherardo di Jacopo, ne fait qu'un avec le Florentin *Gerardo Jaime* (en italien Jacopo), qui passe en 1398 deux contrats à Valence, l'un pour un retable destiné à l'église de San Agustin, l'autre pour une fresque à peindre près d'un tombeau dans le cloître du monastère des frères mineurs de Valence. La question a été rouverte dans un article de D. Elias Tormo (*Boletin de la Sociedad española de Excursiones*, 1910, fasc. III). Je n'en connais pas de plus intéressante pour l'histoire « internationale » de la peinture du *Trecento*.

4. Voir dans l'*Histoire de l'art*, publiée sous la direction de M. André Michel, les pages 757-760 du tome III (2[e] partie), pour lesquelles j'ai mis à profit une étude importante et de belles photographies de D. M. Gomez-Moreno.

acte, qui transmet à Nuno Gonçalves les prérogatives réservées jusque-là au peintre João (Jean) Anes. Une découverte bien plus importante vient d'être rendue publique, dans un livre qui s'impose à l'attention des historiens de l'art. Nous pouvons étudier maintenant le fameux « autel » de Saint-Vincent, le chef-d'œuvre de l'« Aigle ».

D. Joaquim de Vasconcellos avait nié en 1881 qu'il « restât un seul tableau d'un peintre national du milieu du xve siècle, à plus forte raison de l'époque où Jean van Eyck vint en Portugal[1] ». Cette négation a été répétée, sur la foi du savant portugais, par D. S. Sanpere y Miquel[2], il y a quelques années, et par moi-même[3], il y a quelques mois. J'ignorais alors que D. Joachim de Vasconcellos avait fait amende honorable, en 1895, dans un journal de Porto[4], où il décrivait une série de grands et admirables panneaux du xve siècle. Il avait trouvé ces panneaux suspendus aux murs d'un cloître intérieur, dans le palais du Patriarche, à Lisbonne. La série comprenait quatre tableaux couverts de personnages grands comme nature. Sur deux de ces tableaux, on voyait un saint debout au milieu de donateurs agenouillés et d'assistants debout ; sur les deux autres, des portraits d'hommes, à genoux ou debout. L'illustre vétéran de l'archéologie portugaise reconnut, au premier coup d'œil, dans l'un des donateurs, — un homme âgé, simplement vêtu, en pourpoint et chaperon noir, — l'un des héros du Portugal, l'infant Henrique, le Navigateur. Quelques curieux demandèrent à voir les panneaux; mais ceux-ci, emprisonnés dans le palais archiépiscopal, risquaient de retomber dans l'oubli, lorsque D. José de Figueiredo, après les avoir examinés de très près, reconnut, à n'en pouvoir douter, que le saint auquel ils étaient consacrés portait dalmatique de diacre, et n'était autre que saint Vincent. Le nom de Nuno Gonçalves se présenta aussitôt à lui. Mais les panneaux étaient en trop mauvais état pour se prêter à une étude approfondie : c'est à peine si une ombre des portraits transparaissait sous les repeints accumulés. D. José de Figueiredo, généreusement secondé par le comte d'Olivaes et de Penha-Longa, obtint qu'une restauration savante et prudente fût tentée, pour effacer

1. *Historia da arte em Portugal*, Porto, 1881, p. 16.
2. *Los Cuatrocentistos catalanes*. Barcelone, t. II (1906), p. 11.
3. *Histoire de l'art*, t. II, 2e partie (1909), p. 783.
4. *O Comercio*.



NUNO GONÇALVES. RETABLE DE SAINT VINCENT. PANNEAU DE L'INFANT.

Lisbonne, Palais du Patriarche.

les injures des restaurations antérieures. L'opération, conduite par le peintre Luciano Freire, a été accomplie avec un bonheur dont on jugera en comparant, dans le livre que vient de publier M. de Figueiredo, les photographies prises « avant » et « après ». L'une des œuvres les plus vigoureuses et les plus nobles du xve siècle avait retrouvé sa beauté première.

En décrivant et en analysant cette œuvre, D. José de Figueiredo a fait la lumière sur les points les plus importants. Il a su reconnaître que deux des quatre panneaux décrits par D. Joaquim de Vasconcellos étaient faits de l'assemblage de quatre volets de triptyque, liés par derrière au moyen de ferrures grossières, et où les groupes avaient été raccordés, tant bien que mal, par les repeints. Aujourd'hui, les panneaux, replacés dans leur arrangement primitif, se présentent comme deux triptyques, tous deux composés de même.

Sur l'un d'eux (pl. ci-contre), le saint diacre tient un livre. Un jeune prince, qui porte un bonnet à gland d'or, et une princesse, dont la coiffure pointue est surmontée d'un étrange bouquet de velours, sont agenouillés devant lui. Derrière le prince, un enfant se tient debout, l'épée au côté. Au second plan, sont agenouillés, du côté du prince, un homme âgé, coiffé d'un chaperon noir (celui que M. de Vasconcellos avait déjà identifié avec l'infant D. Henrique) ; du côté de la princesse, une dame en costume à demi monacal, sans doute une tertiaire franciscaine. Une file serrée d'hommes, tous mûrs ou vieux, occupe le troisième plan. Elle continue sur le volet de gauche, derrière un groupe de trois moines blancs, gravement agenouillés (fig. 1). En face d'eux, sur le volet de droite (fig. 2), un laïc, également agenouillé, tient sur un carré de velours vert un morceau de crâne humain : c'est la relique de saint Vincent, qui était vénérée dans le monastère de San Vicente de Fora. Derrière l'homme agenouillé, un petit vieux s'appuie sur un long bâton, à côté d'un important personnage, remarquable par l'ampleur de son nez ; celui-ci montre un manuscrit ouvert, dont le texte paraît écrit en caractères hébraïques. Il porte sur la poitrine de sa simarre une étoile à six pointes, de couleur rouge ; c'est l'insigne que les ordonnances royales, encore renouvelées par Alphonse V, rendaient obligatoires pour les Juifs[1].

1. « Tragam signaes vermelhes de seis pernas cada hun no peito a cima da boca do estomago » (*Ordenacões Affonsinas*, II, 86).



Fig. 1. — Nuno Gonçalves.
Volet gauche du panneau de l'Infant.

Sur le second triptyque, le saint tient un cierge (pl. p. 221); devant ses pieds est jeté un rouleau de cordes, comme en font les marins. C'est le rappel d'un miracle de saint Vincent : comme le prêtre, qui était parti de Lisbonne avec deux mariniers pour aller chercher à Valence, au temps des Maures, les reliques du saint, voulait larguer une voile et que le câble se trouvait trop court, un long câble sortit de l'Océan et vint flotter à côté de la barque.

Le diacre au visage candide est entouré d'hommes d'armes agenouillés, dont deux sont des jeunes gens. Ils portent tous l'armure complète, avec la cuirasse ou la cotte de mailles couverte d'une huque de velours cousue de pierreries. Ils sont coiffés de bonnets pointus, ornés de perles et « d'enseignes ». Tous portent l'épée ou l'esponton.

L'arrière-plan du tableau est occupé par le cortège d'un prélat mitré, entouré de ses chanoines. Le groupe des hommes d'armes agenouillés se continue sur le volet de droite, tandis qu'un groupe de quatre chantres, en surplis, prolonge le groupe des chanoines derrière les armures et les épées. Les hommes qui occupent le volet de gauche ne sont pas armés. Ce sont des mariniers, dont trois se montrent drapés dans leurs filets. Le plus vieux d'entre eux, un homme à barbe blanche, est prosterné au premier plan, près du câble miraculeux, qui désigne

saint Vincent comme le patron des marins portugais.

Dans l'assemblée de soixante portraits du xve siècle qui ressuscite devant nos yeux, quels sont les visages auxquels nous pouvons donner un nom? Pour l'infant D. Henrique, la certitude semble acquise. Déjà M. de Vasconcellos avait indiqué le document de comparaison : un portrait de l'infant peint dans le manuscrit original de la chronique d'Azurara, *De la découverte et conquête de Guinée*, dont la rédaction fut achevée en 1453. D. Henrique mourut à soixante-six ans, en 1460. Le tableau sur lequel il se montre à genoux a dû être peint de son vivant. Le prince du premier plan est, pour tous les érudits portugais qui ont vu le tableau, le roi Alphonse V, en personne (fig. 3). Il était né en 1432. L'enfant debout derrière le roi ne peut être que l'infant Jean. Sur le tableau on lui donnerait de huit à dix ans ; mais les peintres anciens avaient coutume, même en Italie, de vieillir quelque peu les portraits d'enfants. Ce petit homme n'a peut-être que cinq ans : en ce cas, il aurait posé devant le peintre dans la dernière année de la vie de son grand-oncle, D. Henrique.



Fig. 2. — Nuno Gonçalves.
Volet droit du panneau de l'Infant

La princesse, agenouillée en face du roi, est-elle la mère de l'infant Jean, la reine Isabelle, fille de D. Pedro, le frère de D. Henrique et son émule en science et en bravoure? Elle mourut en

1455, laissant son fils à l'âge de sept mois. Si le portrait de la reine figure sur le tableau de famille, c'est un portrait posthume. Il se peut qu'Alphonse ait voulu placer au milieu des vivants l'image toujours présente de la chère morte, à laquelle il resta fidèle jusqu'à garder, dit-on, la chasteté dans son veuvage. Il se peut aussi que la princesse soit simplement dona Catarina, sœur d'Alphonse V, et marraine de l'infant Jean : c'est elle qui, après la mort de la reine, fit les honneurs du palais. En 1460 elle avait vingt-quatre ans [1].

Sur l'autre triptyque, le prélat est, selon toute probabilité, l'archevêque D. Affonso Nogueiro, qui occupa le siège de Lisbonne à partir de 1459. M. de Figueiredo a cherché à lire d'autres noms encore sur ces panneaux, dont l'ensemble constitue un document iconographique d'une incroyable richesse. Si ingénieux et si érudits que soient ses rapprochements, ils n'aboutissent à des identifications certaines, ni pour le prieur, ni pour les hommes d'armes, ni pour les marins, ni pour le juif, dont la présence, dans un retable d'église, est faite pour intriguer les historiens.

Les trois portraits qui semblent pouvoir être formellement nommés, ceux de l'infant Henrique, du roi Alphonse et de la reine Isabelle, donnent déjà, pour le triptyque des princes et pour l'autre, la date de 1460, fort exactement. A cette date, y a-t-il dans l'Europe entière un peintre de portraits plus savant, plus vigoureux, plus pénétrant que celui dont M. de Figueiredo vient de sauver et d'illustrer les œuvres ?

Sa technique est celle des Flamands, qu'il égale dans le rendu des étoffes de prix, des armures luisantes, des perles et des pierreries. Ses têtes de vieillards, avec leurs rides, leurs plis, les fanons de leurs cous, rappellent parfois, pour l'accentuation implacable de toutes les tares de l'âge, les plus fameux portraits de Jean van Eyck, et tel de ses chanoines pourrait s'asseoir dans une stalle, à côté du chanoine van der Paele.

Comment le peintre du roi de Portugal s'est-il aussi complètement identifié avec l'art des maîtres du Nord ? L'explication paraîtra simple. Jean van Eyck lui-même ne faisait-il pas partie de l'ambassade qui alla demander pour Philippe le Bon la main de l'infante Isabelle de Portugal,

1. J'ai pu compléter les indications réunies au sujet de ces portraits princiers dans le livre de M. de Figueiredo par celles qu'il a bien voulu me donner dans une longue lettre.



au mois d'octobre 1428? Il fut reçu, avec les seigneurs de Roubaix et de Moulembais, par le roi Jean, le 15 janvier 1429, et se mit aussitôt à peindre le portrait de la princesse, qui fut envoyé à Bruges le 12 février. Il est probable qu'il peignit d'autres « Portugaloises » avant de repartir pour la Flandre, le 8 octobre 1429. Avait-il eu le temps de former des élèves? Pour s'initier aux secrets minutieux de l'art nouveau, il faut que le peintre des triptyques de saint Vincent ait fait le voyage de Flandre, comme Dalmau, et qu'il y ait séjourné. Il a pu travailler longtemps avec Jean van Eyck, qui meurt en 1441. Mais, en vérité, les portraits des Portugais rangés autour de saint Vincent ressemblent assez peu, à part quelques figures de vieillards, aux portraits que Jean van Eyck a détaillés avec de merveilleuses finesses de miniaturiste. Que l'on compare même l'infant Henrique, l'un des plus « eyckiens » des portraits réunis sur les deux triptyques, avec le seigneur de Moulembais, dont Jean van Eyck a peint le portrait, à l'occasion de l'ambassade de Portugal (musée de Berlin); n'est-il pas plus « grand », par la force et la dignité simple, comme par la taille? L'auteur des triptyques de saint Vincent est un peintre moins étonnant que Jean van Eyck, mais il a un dessin plus accusé, plus volontaire; il modèle par méplats, avec des accents de sculpteur. Quel est le peintre du Nord qui ait ainsi dessiné et « sculpté » des personnages de grandeur naturelle? Je n'en vois qu'un,

Maître Hugues de Gand, qui tant eut les traits nets.

Je n'ignore pas que Hugo van der Goes n'apparaît dans l'histoire qu'en 1467, lors des fêtes données à Gand pour le mariage de Charles le Téméraire, et que son œuvre la plus célèbre, le triptyque des Portinari, ne peut être placée avant 1475, soit quinze ans après les triptyques de saint Vincent. Il reste clair, cependant, pour qui voudra regarder, que le moine barbu et triste agenouillé au second rang du triptyque des princes, le vieillard à barbe blanche prosterné en avant des mariniers, dans un raccourci d'une superbe audace, le petit infant aux yeux mélancoliques, le roi Alphonse lui-même, sont de vraies figures de Hugo van der Goes.

A côté de ces portraits si graves et si profonds, les conseillers de Barcelone, peints par Dalmau, ne sont que des masques ressemblants et secs; en regard du roi Alphonse, « le très victorieux roi Charles » de Jean

Fouquet fait pauvre figure. Il est vrai que M. Salomon Reinach, lorsqu'il a reçu, l'un des premiers, le « coup » qu'a porté à plus d'un la révélation soudaine des triptyques de saint Vincent, a trouvé des ressemblances étroites entre certains des Portugais peints sur ces triptyques et *l'Homme au verre de vin* du musée du Louvre, souvent attribué à Fouquet, mais qui n'est sans doute pas de lui. Ce portrait, dont le dessin est si ferme et le modelé si franc, a été attribué formellement à Nuno Gonçalves dans la séance de l'Académie des inscriptions du 10 juin 1910. Le compte rendu de la séance ne donne pas le détail des observations de M. Salomon Reinach. Attendons-les. Pour le moment, je vois, entre ce bourgeois ou ce paysan enrichi, attablé devant son rouge bord, accompagné de pain et de fromage, et cette assemblée de nobles, de prêtres, d'hommes d'action, des différences de caste et de race qui me semblent irréductibles, même dans le domaine de l'art.

Le peintre de saint Vincent nous donne un spectacle d'énergie virile auquel on ne peut comparer que le spectacle d'intelligence humaine offert à la postérité par les peintres italiens qui ont aligné sur leurs fresques les portraits de leurs contemporains du xve siècle, marchands, cardinaux ou *condottieri*. Comme les maîtres de la Renaissance, il a été un peintre d'hommes. Il va jusqu'à oublier, pour concentrer son attention sur les visages et les regards, le paysage, dont ses maîtres flamands détaillaient avec une telle ferveur les merveilles infinies. Ses têtes se détachent sur un fond neutre, d'un bleu verdissant et sombre.

Les hommes qui lui ont servi de modèles étaient dignes du peintre qu'ils ont eu. Où trouver, dans l'histoire du monde moderne, une génération plus entreprenante que celle dont quelques exemplaires d'élite ont pris place dans les deux triptyques de saint Vincent ? Le vrai chef de ces hommes n'est pas le jeune roi : c'est le vieil infant qui porte le deuil de ses frères. D. Henrique avait dirigé ce dernier effort de la *reconquista*, qui, au temps où Grenade musulmane était plus forte et plus belle que jamais, entraînait les Portugais au delà du détroit de Gibraltar, et portait le combat sur la terre des infidèles. Il fut le héros de la prise de Ceuta, en 1415. Quand les premières conquêtes portugaises au Maroc eurent été perdues, il forma des projets plus lointains et devint l'âme des grandes entreprises maritimes. L'histoire et la légende nous montrent le Solitaire dans son



Fig. 3. — Nuno Gonçalves. — Le roi Alphonse V.
Détail du panneau de l'Infant.

château de Sagres, à la pointe extrême de l'Europe, les yeux fixés sur l'Océan et suivant les vaisseaux qui cinglaient vers les côtes d'Afrique et la route inconnue des Grandes Indes.

Les hommes d'armes rangés autour de saint Vincent, cuirassés et armés, pour attendre la suprême bénédiction des croisades, n'est-ce pas le groupe des capitaines qui vont prendre la revanche des défaites marocaines, après avoir commencé, en 1458, par la prise d'Alcaçer Saghit? Les mariniers qui prient à côté d'eux se sont aventurés bien plus loin que les soldats. Dans ce groupe, où des hommes de mine seigneuriale portent le filet sur l'épaule, comme un manteau de Saint-Jacques ou d'Aviz, on cherche, sans pouvoir les reconnaître, l'écuyer de D. Henrique, Gil Eannes, qui avait doublé le cap Bojador en 1434; Nuno Tristram, qui atteignit le cap Blanc en 1441; Denis Fernandez, qui débarqua au cap Vert en 1447; ceux qui plantèrent le drapeau du Portugal à Madère et aux Canaries, ou les premiers associés de la compagnie de Lagos, fondée en 1444 par l'infant Henrique.

En 1454, quelques années avant celle où se placent les deux triptyques de saint Vincent, le pape Martin avait lancé, pour consacrer les explorations portugaises, la première de ces bulles papales qui devaient bientôt partager la terre entre l'Espagne et le Portugal. Un demi-siècle plus tard, quand Séville, devenue la rivale de Lisbonne, fut le centre du commerce et de l'administration d'un nouveau monde, le peintre Alejo Fernandez reçut la commande d'un retable destiné à la chapelle de la *Casa de Contratacion*, qui était le ministère des Indes espagnoles. Le tableau se trouve, inconnu de tous, dans un coin de l'Alcazar. On y voit la Vierge de Miséricorde élevée sur un nuage, sur lequel sont agenouillés des navigateurs, abrités sous le manteau de Marie. Peut-être le fils de Colomb est-il parmi eux. Au-dessous du groupe, des vaisseaux croisent sur l'étendue des flots. C'était une grande et belle conception que celle de cette Vierge dont le manteau, déployé depuis des siècles sur la chrétienté, s'élargissait maintenant jusque sur la Mer Océane. Mais l'œuvre du peintre sévillan est molle et faible. C'est un tableau de piété. Les triptyques de saint Vincent sont des tableaux d'histoire.

Le peintre de ces tableaux n'est pas seulement, comme l'a dit justement M. de Figueiredo, « l'un des plus grands artistes de son siècle » et



FIG. 4. — NUNO GONÇALVES. — DEUX PORTRAITS.
DÉTAIL DU PANNEAU DE L'INFANT.

« l'un des plus grands peintres de portraits de tous les temps ». En faisant gravement et simplement son métier de portraitiste d'un siècle épique, il a été, en vérité, le Camoëns de la peinture portugaise.

Son nom, nous le savons par Francisco de Holanda. Il est vrai que l'auteur du tableau des « Aigles » n'attribue à Nuno Gonçalves qu'un tableau de saint Vincent, celui de la Sé de Lisbonne. Nous en avons deux. Ont-ils figuré, l'un en face de l'autre, dans une même chapelle de la cathédrale? Il faut se les représenter ailleurs, et sur le maître-autel même de l'église, qui a été anéantie par le grand tremblement de terre du XVIIIe siècle. M. de Figueiredo a trouvé sur une miniature du livre d'heures du roi Manuel une image de ce maître-autel, surmonté d'un énorme retable, à deux étages, qui comprend précisément six panneaux [1]. Le « tableau » de la Sé de Lisbonne, cité par Francisco de Holanda, devait être tout ensemble disposé à la manière des grands retables espagnols, et composé, dans le groupement des personnages, à la manière des triptyques flamands.

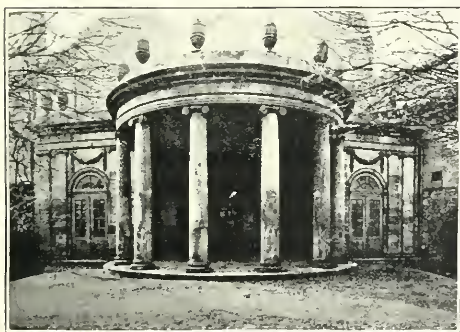
S'il pouvait rester un doute au sujet de l'attribution du retable royal, après le témoignage du peintre royal dont le père a pu connaître les descendants directs de Nuno Gonçalves, ce doute tomberait devant la signature que M. de Figueiredo a lue et reproduite, en fac-simile. Ce monogramme, parfaitement clair, est peint sur la pointe de la botte du roi : il montre un grand *G*, suivi d'une *s*, et renfermant dans sa boucle un petit *c*; c'est l'abréviation courante, même en marge des actes royaux, pour le nom de Gonçalves. Ce nom oublié, qui entre dans l'histoire, méritait en vérité d'être cité, comme il l'a été par le fils de l'enlumineur hollandais, non loin des maîtres des Flandres et de l'Italie.

Un si puissant artiste n'a-t-il laissé que cette œuvre, sauvée par miracle? Francisco de Holanda lui-même parle d'un *Christ à la colonne*, placé dans l'une des chapelles du couvent de la Trinité. Nuno Gonçalves n'a-t-il pas eu de disciples, dont on puisse échelonner les œuvres entre les deux triptyques prodigieux et les œuvres des peintres portugais du XVIe siècle disciples de l'école d'Anvers, déjà romanisée? Que de problèmes, après une pareille révélation! Il faut partir pour le Portugal.

E. BERTAUX

1. Cette observation a été faite par l'auteur après la publication de son livre. Je le remercie de me l'avoir communiquée.

LES FRÈRES JARDIN[1]



NICOLAS JARDIN.
PAVILLON DE PARC DE CHRISTIAN VII.

Dès 1759, un événement se produisit qui fut une douleur pour l'artiste et eut certainement un contre-coup sur la marche des travaux. Son frère, Louis-Henri, mourut à Charlottenborg, le 8 octobre, âgé de vingt-neuf ans. Louis-Henri Jardin ne paraît pas, en dehors de son rôle précieux, mais secondaire, dans la construction de l'Église de marbre, avoir fait œuvre d'architecte. Pourtant, Harsdorff[2] termina, en 1766, la chapelle funéraire de Karise, qui avait été commencée par l'un des frères Jardin. Il est à présumer que si cette chapelle avait été l'œuvre de Nicolas, il l'aurait achevée lui-même. Le fait que les travaux interrompus aient été repris, après plusieurs années,

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVIII, p. 111.
2. Harsdorff, elève de l'Academie de Copenhague, se rendit, comme élève pensionne, à Paris, ou il fut quatre ans l'élève de Blondel.

par l'architecte danois, laisse supposer que le premier constructeur fut Louis-Henri et que la mort l'empêcha de terminer l'œuvre entreprise.

Pendant quelques années, de 1757 à 1765, l'Église de marbre s'éleva avec une rapidité relative, mais décroissante. Jardin, de par la haute situation qu'il occupait, s'était trouvé sollicité par des particuliers puissants et riches qui désiraient construire, transformer ou agrandir leur demeure[1]. Il ne résista pas au plaisir de montrer les faces diverses de son talent et d'accepter des entreprises rémunératrices. Sa surveillance se relâcha, son activité se dispersa. Quand son frère ne fut plus là pour le suppléer, les travaux se ralentirent. A la mort de Frederik V, ils seront presque interrompus[2].

En 1762, le comte Bernstorff demanda à Jardin de lui construire une « maison d'été ». L'architecte dessina pour lui un petit château d'une élégance sobre, en heureuse conformité avec la devise, *Honesto inter labores otio sacrum*, gravée au-dessus de la porte. C'est un bâtiment à deux étages. L'ornementation de la façade est d'une discrétion presque exagérée; à peine quelques festons rompent-ils la monotomie des murs. L'entrée principale est surmontée d'une corniche. La décoration de l'intérieur présentait le même aspect de simplicité méthodique, ainsi qu'on peut en juger par une salle à manger que les transformations successives ont épargnée. Le plafond est orné au centre d'une guirlande, les lambris sont dorés, au-dessus des portes et des fenêtres des emplacements ont été ménagés pour les peintures, les murs ne présentent qu'une série de panneaux unis, entourés d'un cordon. Jardin dessina lui-même jusqu'aux poignées des portes, qui étaient d'une jolie élégance Louis XV, et dont la disparition est regrettable.

Cette même année, la nouvelle lui parvint que l'Académie de Paris l'avait élu membre correspondant[3]. Il profita de l'occasion qui s'offrait à lui et il s'en fut respirer l'air natal, sous prétexte de remerciements à adresser à la noble compagnie. Son absence fut de cinq mois et demi[4]. Le

1. Th. Oppermann, *Kunsten i Danmark under Frederik V og Christian VII*, Copenhague. 1906.

2. Weilbach, *Nyt dansk Kunstnerlexicon*, Copenhague, 1896.

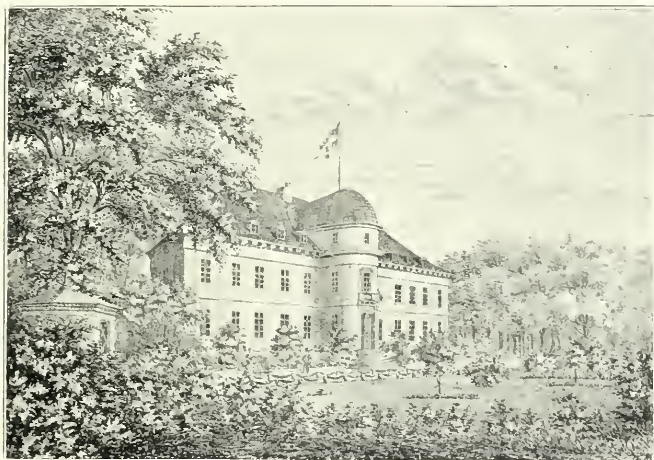
3. Procès-verbaux des séances de l'Académie d'architecture des 8 janvier 1759, 15 janvier 1759, 5 mars 1759, 1er décembre 1760, 16 août 1762 (Arch. nat., O¹ * 1929). Jardin fut le premier correspondant nommé.

4. Procès-verbaux de l'Académie d'architecture.

Lundi 10 janvier 1763. — L'Académie s'étant assemblée, M. Jardin, correspondant étranger à

25 avril 1763, il était de retour à Copenhague pour surveiller la mise en place des premières colonnes de marbre de l'église de Frederik V.

L'année suivante, 1764, ce fut la transformation du parc de Fredensborg qui accapara son attention. Il dessina un jardin moitié français, moitié anglais. La partie la plus rapprochée du château était considérée à cette époque comme un prolongement des appartements, on y accédait presque de plain-pied au sortir des salons. Là, les plates-bandes étaient



NICOLAS JARDIN. — « MAISON D'ÉTÉ » DU COMTE BERNSTORFF (1762).

ordonnées avec une minutie géométrique, les buis taillés bordaient les

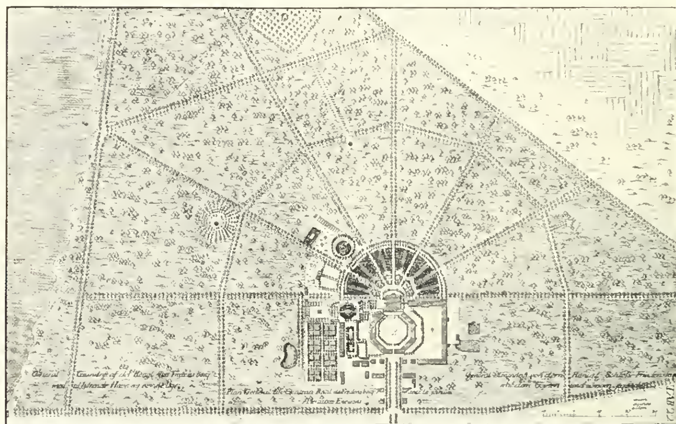
Copenhague, a pris séance à l'Académie en sa qualité, conformément à l'article 8e des règlements de l'Académie.

Lundi 24 janvier 1763. — L'Académie étant assemblée, M. Jardin, associé correspondant, a fait voir à la Compagnie des plans, élévations, projets et détails de sa composition, pour une église en rotonde, dont la forme extérieure est une croix grecque, que le Roy de Danemarck fait actuellement construire en marbre de Norvège à Copenhague, sous la conduite de M. Jardin. L'Académie a vu avec plaisir tous ces desseins, ainsi que plusieurs autres que M. Jardin a fait pour le grand maréchal de Danemarck, pour M. de Bernstorff et plusieurs autres seigneurs. Il a fait voir aussi des desseins de différentes machines qu'il a composées et dont il fait usage pour la construction de l'église dont il est chargé.

Lundi 14 mars 1763. — M. Jardin, qui a assisté régulièrement aux assemblées pendant le séjour qu'il a fait à Paris, a pris congé de l'Académie pour retourner en Danemarck.

allées, les pièces d'eau alternaient avec les pelouses ornées de vases et de statues. Plus loin, commençait le parc proprement dit où l'on prenait à cœur d'imiter la nature et de laisser les arbres se développer en liberté.

Il reste peu de choses à l'heure actuelle des transformations qu'opéra Jardin dans le parc de Fredensborg, mais on peut se faire une idée de l'aspect qu'il offrit alors en s'aidant de gravures, de dessins et, surtout, de l'ouvrage d'Hirschfeldt sur les parcs[1]. Au delà du jardin français, qui



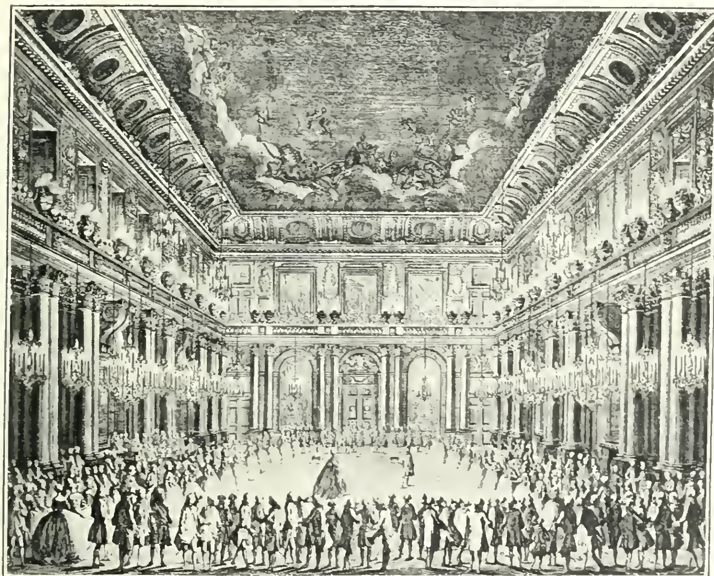
Plan des jardins du Chateau de Fredensborg,
dessinés par Nicolas Jardin (1764).

s'étendait devant le château en forme d'hémicycle et d'où rayonnaient de nombreuses allées, l'architecte traça, selon le goût du temps, un jardin chinois et répartit dans un parc anglais divers accidents pittoresques et curiosités. Le tout constitua un de ces parcs habituels du XVIIIe siècle où, au cours de la promenade, on rencontrait des surprises toujours nouvelles et où l'on éprouvait les sensations de la pleine nature dans un espace de quelques hectares et à deux pas d'un salon[2].

Les travaux de l'église n'en continuaient pas moins, mais une cinquan-

1. Hirschfeldt, *Theorie der gartenkunst*, Leipzig, 1779-1785.
2. Voir Meier, *Fredensborg slott*, Copenhague, 1880.

taine d'ouvriers seulement y étaient occupés, quelques sculpteurs y travaillaient aussi. Parmi eux se trouvaient plusieurs Français : Dajon, né en Danemark de parents français, Beauvalet, Journet, Moulin, Cauchy. Ce dernier, venu en 1764, sera, deux ans après, membre de l'Académie.



NICOLAS JARDIN. — SALLE DES CHEVALIERS AU CHATEAU DE CHRISTIANSBORG ORDONNÉE POUR LE MARIAGE DE CHRISTIAN VII (8 NOVEMBRE 1766).

A partir de 1765, les travaux se ralentirent encore. Frederik V s'irrita des longueurs de la construction. Il avait le désir ardent de voir terminé cet impérissable monument de sa gloire. Il commanda à Jardin une série de dessins pour le voir achevé, au moins sur le papier. Jardin exécuta cinq grands dessins qu'il fit graver sous sa direction et qui représentaient le plan de l'église, la coupe, l'élévation et la vue cavalière avec ses environs. Il les présenta à la séance de l'Académie du 14 mars 1765 et Saly

n'eut pas assez d'éloges pour ce travail[1]. Mais des sommes considérables avaient déjà été dépensées, la commission des bâtiments hésitait peut-être à en jeter encore dans ce gouffre qui paraissait sans fond. En 1766, Frederik V mourait, Christian VII montait sur le trône, l'Église de marbre n'allait plus intéresser personne. L'activité de Jardin va s'écarter de plus en plus du but primitif de son voyage. Des œuvres nouvelles vont posséder son esprit, il va édifier les casernes de la Solvgade[2], le Palais doré, Marienlyst, le pavillon de parc du palais de Christian VII, il contribuera à la transformation du palais Thott.

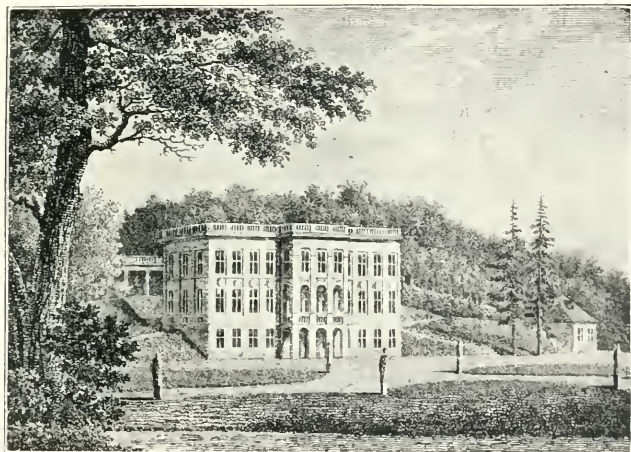
Cette nouvelle période de l'activité de Jardin commence par la décoration funéraire de la chapelle de Christianborg et la décoration de la salle des Chevaliers, au même château, pour le mariage de Christian VII. Cette dernière devait être définitive ; les connaisseurs de l'époque en faisaient grand cas. Elle fut détruite dans l'incendie de 1794.

Le palais d'Amaliegade, ou Palais doré, et Marienlyst sont les deux dernières œuvres importantes qu'il ait exécutées. Marienlyst est son chef-d'œuvre, et pourtant c'est là qu'il eut à vaincre le plus de difficultés. La construction est placée au sommet d'un coteau escarpé et adossée à la dernière arête du roc, de sorte que le bâtiment, qui a trois étages sur la face antérieure, n'en a qu'un sur la face postérieure. La façade antérieure est d'un goût très sûr. La partie centrale est en saillie, les côtés l'accompagnant comme deux ailes. On entre par trois hautes et larges portes cintrées. Les fenêtres du premier étage sont également cintrées. Chacune d'elles est terminée par un feston ; elles sont encadrées de quatre pilastres que des chapiteaux couronnent au-dessous de l'entablement de la corniche. Les autres fenêtres du premier étage sont surmontées d'un écusson enguirlandé. Pas de toit, mais une terrasse d'où la vue s'étend, magnifique. La simplicité de cette ornementation, l'harmonie des proportions font de cette petite résidence d'été un spécimen charmant d'architecture française. Jardin compléta la construction en aménageant ses abords.

1. Ces planches, de format grand in-folio, furent dans la suite complétées par deux autres relatives à la décoration de la chapelle du château pour les funérailles de Frederik V et de la salle des chevaliers pour le mariage de Christian VII avec Caroline-Mathilde d'Angleterre. On y adjoignit un texte avec ce titre : *Plans, Coupes et Élévations de l'Église royale de Frederik V*, par N.-H. Jardin, Architecte du Roi, Intendant des Bâtiments de S. M. Le graveur français La Gardelte, qui travaillait alors à Copenhague, grava également un plan de l'église (Oppermann, *op. cit.*).

2. Construites en 1765-1768 (Oppermann, *op. cit.*).

Devant la maison s'étendait un jardin en terrasse, auquel abontissaient des allées en lacets dont les paliers étaient ornés de vases. De grands arbres, plantés au sommet du coteau, s'avançaient au-dessus de la terrasse et formaient un arrière-plan ombreux « où résonnait le chant des oiseaux ». Au pied de la hauteur des pelouses furent tracées, garnies de corbeilles de fleurs et de sculptures, qui formaient avec le château une perspective vraiment harmonieuse[1].



NICOLAS JARDIN. — CHATEAU DE MARIENLYST (1768).

Deux autres œuvres de Jardin, de peu d'ampleur, il est vrai, méritent mieux qu'une simple mention. S'il est exagéré de concéder une beauté de premier ordre au fronton du palais Thott, il est juste d'admirer presque sans restrictions le pavillon de parc du palais de Christian VII. Le fronton qui domine la façade du palais Thott tire tout son renom de ce que Jardin eut l'idée audacieuse de le couronner d'un bouclier surmonté d'une coquille et d'où pendent, à gauche et à droite, deux cornes d'abondance, unissant ainsi le style Louis XIV au style néo-classique. Le pavillon de parc est,

1. Oppermann, *op. cit.*

au contraire, une petite merveille. Il fut appelé en son temps « le salon et la volière ». Il est conçu « dans toute la simplicité antique » [1].

Une construction ronde, en forme de temple, constitue le noyau. Le devant est formé d'une rangée de colonnes d'ordre ionique; le derrière, d'un mur percé de portes-fenêtres communiquant à une série de petits appartements qui débordent de chaque côté de la rotonde et forment deux petites ailes. Elles ouvrent directement sur le parc par deux belles portes cintrées, encadrées de pilastres ioniques et surmontées de guirlandes. Les proportions de cette petite construction ont été si bien calculées qu'il s'en dégage une impression non seulement de calme et d'élégance, mais même de grandeur. Deux légers défauts, qui se remarquent à peine, ne parviennent pas à déparer l'ensemble. Les guirlandes des portes latérales n'ont pas une longueur suffisante, et offrent, par contre, un relief trop accusé. L'entablement de la rotonde est garni d'un certain nombre d'urnes dont le diamètre est à peu près celui des colonnes. Dans son parti pris de simplification, Jardin leur a donné une forme peu plaisante de toupies; de plus, elles prolongent les colonnes au-dessus de l'entablement un peu épais et nuisent ainsi à leur élégance; enfin, elles sont trop espacées entre elles et composent une décoration un peu pauvre. Mais ce sont là des défauts minimes. Le petit monument, avec son air de temple déserté, oublié en ce coin de parc, dans l'eurythmie gracieuse de ses formes, procure au visiteur une exquise émotion d'art.

Jardin aurait sans doute continué pendant des années encore à dépenser son talent sans que l'idée lui vînt de retourner en France. Mais, en 1770, Christian VII nomma une commission, sous la présidence de Struensée, ministre des Finances, chargée de faire une enquête sur l'état de l'Église de marbre. Elle devait en outre donner une estimation du temps et des sommes nécessaires au parachèvement de l'édifice. La commission, en lui rendant compte, déclara qu'il fallait encore cinquante

1. « Ce sallon est bâti de pierres de taille de l'Isle de Bornholm M. le comte de Moltke en fit faire l'essai par M. Jardin, contre l'avis de tous les maîtres maçons et architectes de Copenhague. On croyait que cette pierre deviendrait friable quand elle serait exposée aux injures de l'air. Mais l'expérience ayant fait voir qu'elle est une des pierres les plus solides et les plus inaltérables qu'on puisse employer et qu'elle se prête à tous les ornemens de l'architecture, on doit aux soins patriotiques de M. le comte de Moltke et au zèle de M. Jardin l'exploitation d'une carrière vraiment précieuse au Danemark et aux arts » Hennings, *op. cit.* .

Ce pavillon est reproduit au début du présent article.

ans d'efforts et près de deux millions de riksdalers [1]. Devant cette perspective, le roi, qui ne s'était d'ailleurs jamais intéressé à l'église, renonça à continuer les travaux. Il fit démolir les échafaudages, laissant le chantier en l'état, colonnes dressées, chapiteaux épars, blocs de marbre à peine taillés répandus çà et là. Bientôt, l'Église de marbre ne fut plus qu'une ruine imposante.

Cet abandon des travaux sans espoir de retour équivalait pour Jardin



LE PALAIS THOTT, A COPENHAGUE, ACHEVÉ PAR NICOLAS JARDIN.

à la signification de son congé. A la séance de l'académie du 25 mars 1771 il annonça son départ et demanda comme une faveur à rester membre de ladite académie à titre d'ancien professeur. Il désigna celui qu'il désirait voir lui succéder, remit ses dessins, et quitta le Danemark au mois de juin. Il passa par Holstein pour saluer une dernière fois le comte Bernstorff, qui écrivit à ce sujet : « Je l'ai vu partir avec un regret extrême et je l'accompagne de mes vœux les plus tendres. Son but, ses idées sont toujours charmantes. Il me les a communiquées et je tâcherai

1. Meier, *Marmorkirken*.

bien d'en profiter. » Deux ans après, Saly, ayant livré la statue équestre d'Amalienborg, quittait aussi Copenhague et regagnait Paris. Jardin et Saly furent, à leur arrivée à Paris, décorés de l'ordre de Saint-Michel sur la demande de Christian VII. Le surintendant des Bâtiments, d'Angiviller, annonça cette décision à Jardin dans une lettre où il spécifiait « que le Roy en avait disposé en sa faveur pour récompenser les talents dont il avait fait preuve et notamment dans les travaux qu'il avait fait exécuter en Dannemarc et pour donner un motif d'encouragement aux artistes français dont les talens peuvent honorer la nation chez l'étranger ».

Jardin, pendant quelques années encore, s'intéressa aux travaux de l'académie danoise. Le 8 février 1773, il écrivait à Wasserschlebe : « Il paroissoit selon quelques nouvelles que l'intention était de reprendre les travaux de l'église R. de Frédéric, mais les préparatifs de guerre annoncés dans le Nord ne paroissent pas y être propices. Si quelque chose dépendoit de moi pour le succès de ces travaux, vous connaissez ma façon de penser à ce sujet ». Les travaux ne devaient être repris que beaucoup plus tard.

Une fois de retour en France, Jardin ne manifesta aucune activité professionnelle. Il ne construisit rien et ne forma que très peu d'élèves. Les procès-verbaux de l'Académie d'architecture n'en mentionnent que deux. Par contre il s'intéressa de très près aux travaux de l'Académie dont il devint membre à la première vacance. Bien que proposé en seconde ligne par l'Académie, après Couture, il fut nommé par le roi, qui se souvenait de la recommandation pressante de Christian VII. Sa nomination était notifiée à l'Académie, le 23 décembre 1771[1]. Dans les derniers mois de 1777 il fit un voyage en Angleterre « pour l'examen de la manière de prémunir tout édifice contre les dangers du feu, imaginée par M. Hetlay ». Il rédigea un mémoire dont la lecture eut lieu à la séance du 9 décembre 1777.

Le 11 mars 1778, il fut nommé architecte ordinaire du roi et désigné pour présider les séances de l'Académie, en l'absence de MM. Mique, Soufflot et Hazon, intendants généraux. Comme il assista jusqu'à la fermeture de l'Académie à presque toutes les séances, il eut souvent, et de plus en plus, l'occasion d'exercer ce privilège. A partir de cette année 1778, il fut à plusieurs reprises membre de la Commission du concours pour le Prix de Rome d'architecture.

1. Procès-verbaux, etc.

Le 13 mars 1786, il fut proposé en troisième rang pour une place d'académicien de première classe. Mais, à cette époque, l'oubli s'était fait de la recommandation royale. Conformément aux principes qui n'avaient été violés qu'une fois, et en faveur de Jardin pour sa nomination de



Portrait de Nicolas Jardin, par Peter Alst (1764).

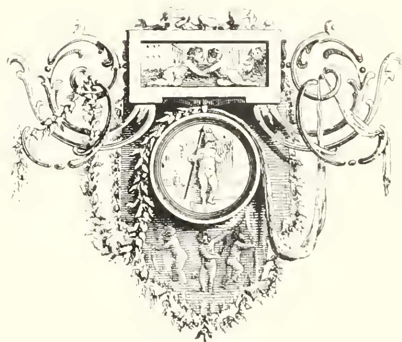
membre de deuxième classe, Trouard, proposé en premier rang, fut choisi. En 1791, Jardin est de nouveau proposé, cette fois en second rang; Chalgrin, proposé en première ligne, est élu. Enfin, le 5 mars 1792, il est de nouveau proposé et, cette fois, en première ligne. Il est élu. Quelques mois après, l'Académie était fermée sur la proposition de David.

Jardin se retira dans sa ville natale, Saint-Germain-des-Noyers, et y

mourut en 1799. Le peintre danois Peters Als a peint son portrait (1764) comme morceau de réception à l'académie de Copenhague.

Le passage de Jardin en Danemark a été décisif sur l'art de ce pays au XVIIIe siècle. Lorsqu'il y est arrivé, le goût commençait à se lasser du style rocaille, difficilement adaptable dans ce milieu. En introduisant le style classique mitigé de cette élégance française dont ses successeurs s'affranchiront parfois au profit du classique pur, il a renouvelé en même temps les formules d'art et l'influence de notre esprit. Harsdorff, Wiedeweldt, Peter Meyn étudieront à Paris et à Rome et c'est à travers la conscience française qu'ils verront l'antiquité. La personnalité nationale dans l'idée et dans l'expression ne s'éveillera vraiment qu'au XIXe siècle, mais son éclosion aura été préparée par le contact avec les élégances du siècle précédent. L'avènement du sens artistique aura déterminé l'émancipation de l'âme danoise, jusque-là tributaire du génie étranger : cet affinement est la plus belle de toutes les œuvres de Jardin.

P. LESPINASSE



BIBLIOGRAPHIE

Les Maitres de l'art. Philibert de L'Orme, par Henri Clouzot. — Paris. Plon. Nourrit et Cie, in-8°, fig. et pl.

Le meilleur éloge qu'on puisse faire du livre de M. Clouzot, c'est d'en louer la vie. Qu'il retrace la carrière du « dieu des maçons », et montre la souplesse de courtisan et la morgue de parvenu du personnage ; qu'il analyse ses traités, où la documentation technique la plus originale revêt une forme toujours attachante par sa verve et sa personnalité ; qu'il passe en revue ses œuvres de pierre, celles qui nous sont parvenues, comme le tombeau de François Ier, la chapelle et le portail d'Anet, le pont de Chenonceaux, l'hôtel Bullioud à Lyon, et celles, bien autrement nombreuses, dont nous devons déplorer la perte, M. H. Clouzot ne cesse pas un instant de retenir l'attention. Sa méthode et son talent, sa connaissance approfondie des artistes comme des écrivains du xvie siècle l'ont servi à souhait, et il nous a campé de main de maître le type de l'architecte de la Renaissance française, féru d'antiquité classique et néanmoins débordant de l'esprit pratique et du sens traditionnel de sa race. Il nous l'a campé bien à sa place, peut-être légèrement au-dessous des Pierre Lescot, des Jean Bullant et des Androuet Du Cerceau, sous le rapport de la perfection pure et simple des constructions, mais au tout premier rang pour la richesse de son invention, la puissance et l'ampleur de ses conceptions, et l'intérêt de ses écrits, où « nous allons chercher l'âme de cette architecture étonnante de la Renaissance, née à l'ombre de l'antiquité romaine, mais restée si française de goût et d'inspiration ».

E. D.

Les Caprices de Goya, édition illustrée de 80 reproductions des eaux-fortes de l'Académie royale de Madrid, précédée d'une étude par Tristan Leclère. — Paris. E. Sansot, in-4°, pl.

Avec *les Proverbes*, *les Désastres de la guerre* et *la Tauromachie*, la suite des *Caprices* forme l'œuvre gravé de Goya, aussi célèbre et aussi remarquable que son œuvre peint. Les épreuves en sont rares et coûteuses, et cette édition, où les planches de l'Académie royale de Madrid sont reproduites par le simple procédé au trait, si elle ne révèle pas, comme elle le prétend, toutes « les qualités maîtresses des originaux », permettra du moins de se procurer à bon compte et de consulter facilement un des ensembles où la verve incroyable de l'artiste s'est donné le plus libre jeu. Le burlesque et le dramatique s'y mêlent étrangement, les hallucinations et les évoca-

tions fantastiques s'y rencontrent avec des scènes de mœurs prises sur le vif : des allusions aux événements contemporains s'y généralisent en satires éternelles : et tout cela est souligné de « légendes » d'un laconisme saisissant.

M. T. Leclère présente Goya peintre et graveur : il examine sa facture changeante, sa surprenante variété d'invention, son exécution de planches en planches plus synthétique : il retrace l'histoire des *Caprices* et les caractérise ; enfin il donne un catalogue de l'œuvre du maître.

R. G.

Paris, reliques du passé. Eaux-fortes d'après nature par Henri Toussaint. Avec une invocation par Henry Havard. 1re et 2e séries. — Paris, l'auteur, in-fol., 12 planches.

L'« invocation » de M. Henry Havard me paraît ressembler plutôt à une lamentation : un Parisien artiste ne peut plus aujourd'hui exprimer à sa ville la fervente admiration qu'il lui porte, sans s'attrister sur tant de beautés qu'il lui a connues et dont il l'a vu peu à peu dépouiller. Aussi les vestiges du passé lui deviennent-ils plus chers, et dans la crainte où il est de les voir disparaître à leur tour, il aime à leur assurer la perpétuité de l'image : les eaux-fortes de M. Toussaint l'aideront dans leur mesure à augmenter ses dossiers, si riches depuis Meryon.

Ce sont des gravures un peu minces, mais non sans poésie, où les monuments et les paysages se succèdent, depuis les plus connus, les plus classiques, comme l'hôtel Lambert, l'hôtel Barbette, le Pont Neuf, le square Notre-Dame, jusqu'à ces coins ignorés des profanes et familiers au seul vrai Parisien, tels que le passage des Patriarches, le jardin des Carmes, la cour de Rohan. Et l'on a vraiment plaisir à feuilleter ces images tranquilles du Paris d'autrefois, pour se consoler du spectacle désordonné que présente le Paris d'aujourd'hui.

É. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *La Cathédrale de Strasbourg, notice historique et archéologique*, par Georges Delahache. — Paris, A. Longuet, in-18, pl., 2 fr. 50.

— *Le Dôme de Milan dans l'histoire et dans l'art*, par Charles Romussi. — Milan, Sonzogno, in-16, fig., 5 fr.

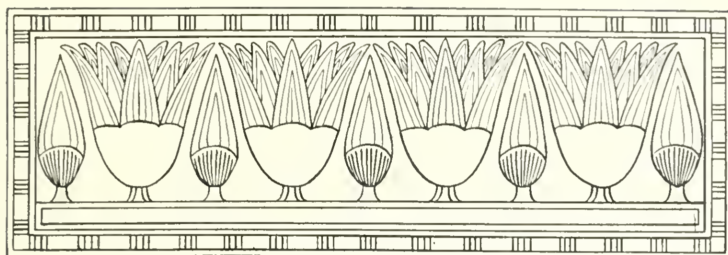
— *Antonio Moro, son œuvre et son temps*, par Henri Hymans. — Bruxelles, G. van Oest, in-4°, 56 pl., 25 fr.

— *Anthologie d'art (sculpture-peinture)*, par Alfred Lenoir. — Paris, A. Colin, gr. in-8°, 224 pl., 7 fr. 50.

— *Les Villes d'art célèbres*. *Bruxelles*, par Henri Hymans. *Cracovie*, par Marie-Anne de Bovet. — Paris, H. Laurens, 2 vol. gr. in-8°, fig., 5 et 4 fr.

Le gérant H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



SUR QUATRE TÊTES DE CANOPES

DÉCOUVERTES A THÈBES DANS LA VALLÉE DES ROIS

Parmi les principaux des objets que Théodore Davis découvrit, en 1907, à la vallée des Rois, dans la chambre secrète où le Pharaon hérétique Khouniatonou avait été enseveli avec un mobilier composé en partie d'objets ayant appartenu à sa mère Tiyi, on compte quatre vases canopes en albâtre d'une perfection rare, même pour ce temps d'exécutions parfaites. Le corps en est un peu plus allongé que d'habitude, mince à la base, renflé vers le haut, d'un poli discret et doux à l'œil. Une inscription y avait été gravée, autant qu'on peut en juger par la place qu'elle occupait, la dédicace ordinaire aux divinités protectrices des entrailles; mais elle a été effacée, puis l'endroit ravalé et teinté à la nuance de la région environnante. La retouche a été accomplie avec tant de dextérité que c'est à peine si l'on devine çà et là, en transparence sous la glaçure, quelques traces de l'écriture ancienne. Les quatre couvercles ont la forme d'une tête humaine, une tête très fine, encadrée dans la perruque brève à rangs serrés de petites mèches plates : une uræus dorée, aujourd'hui disparue, se dressait sur le front. Comme la face est imberbe et que le mobilier entier, à l'exception du cercueil, porte le nom de Tiyi, on a attribué les canopes aussi à la reine. Je ne partage pas cette opinion ; je tiens

qu'ils ont appartenu au Pharaon et qu'il nous faut y voir son portrait authentique.

Que les quatre têtes représentent un même personnage, c'est ce dont nul ne doutera qui les aura vues à côté l'une de l'autre (fig. 1-4). Les dissemblances insignifiantes qu'on remarque entre elles tiennent, soit à des détails de technique sans importance, soit à des fractures de la pierre (fig. 1) ou à l'action de l'humidité (fig. 3), soit à la façon différente dont le temps a traité les éléments rapportés des yeux. Les sourcils consistent en une baguette d'émail bleu, incrustée sur l'arête de l'arcade, et l'œil proprement dit est dessiné également par un filet bleu, dans lequel sont compris une cornée en calcaire blanc rehaussé de rouge vers les coins et un iris de pierre noire. Chez les unes, le sourcil n'existe plus. Chez les autres, l'iris est tombé laissant le masque aveugle ou borgne (fig. 1-3), ou, le tout s'étant déplacé d'ensemble, l'œil entier s'est porté en avant, comme si le sujet était atteint d'un commencement de goître exophtalmique. Il en résulte des expressions très diverses sous lesquelles on démêle promptement le même visage, un ovale un peu long, un peu maigre vers le bas, un front plutôt étroit, un nez droit, mince à l'attache et qui se retrousse du bout presque à la Roxelane, des narines fines, bien ouvertes, avec des ailes minces et nerveuses, une lèvre supérieure courte,



Fig. 1. — Le roi Khouniatonou.
Tête de canope en albâtre trouvée à Thèbes.

une bouche petite, mais épaisse, un menton osseux, pointu, lourd, qui se relie au cou par une ligne assez sèche. Aucune des têtes n'a été entièrement respectée des siècles et l'une d'elles a perdu le nez (fig. 1), mais, par une chance rare en archéologie, celle qui est la meilleure de facture est également celle qui a souffert le moins (fig. 4 et pl. p. 251) : si l'émail des soureils manque, les yeux sont intacts, et l'épiderme est sans égratignures. Je ne pense pas qu'il y ait dans la sculpture égyptienne de cette époque une physionomie plus énergique et plus vivante : la bouche se serre comme pour retenir la parole qui veut s'échapper, les narines s'enflent et palpitent, le regard s'enfonce aigu et franc dans celui du visiteur. L'albâtre, en vieillissant, s'est revêtu d'un ton doré qui rappelle le teint mat des grandes dames égyptiennes, toujours abritées sous le voile et dont jamais l'atteinte du soleil ne brûle la peau. Rien d'étonnant si beaucoup ont éprouvé devant nos canopes la sensation d'une tête de femme, et, sachant les circonstances de la découverte, se sont imaginé apercevoir la femme la plus célèbre qu'il y eût alors dans l'empire égyptien, la reine douairière Tîyi.



Fig. 2. — Le roi Khouniatonou.
Tête de canope en albâtre trouvée à Thèbes.

Il serait possible à la rigueur qu'il en fût ainsi, car, d'un côté, la coiffure et le collier qui emboîte le tour du cou sont communs aux deux sexes, et

de l'autre, les traits, pour être plus accentués que de raison chez une femme, ne le sont pas au point de ne convenir qu'à un homme; toutefois, dès qu'on les compare avec ceux des portraits réels de Tiyi, on est contraint de confesser que la ressemblance est faible. Il nous en est parvenu de deux types. Sur le premier, qui est de beaucoup le plus répandu, son visage a été remodelé et stylisé, selon la formule en usage pour les reines, dans les ateliers de Thèbes. Le groupe colossal de Médinet Habou, transporté récemment au musée du Caire, en offre peut-être l'exemple le meilleur. Tiyi est pourvue, à l'ordonnance, d'une face ronde et régulière, d'yeux en amande, de bonnes joues, d'un nez droit, d'une bouche souriante, d'un menton normal : il y a quelque chose en elle qui nous empêche de la confondre avec les autres princesses de son siècle, mais elle n'a rien gardé des singularités qui lui composaient sa physionomie propre. Il n'en est plus de même sur le plus individuel des spécimens du second type, la tête en pierre saponaire que Petrie recueillit naguère au Sinaï, et qui est maintenant au musée du Caire (fig. 5, 6). L'aile droite de la perruque lui manque, et le nez a pâti d'un choc malencontreux sur la narine gauche, sans perdre pourtant l'essentiel de sa forme : un cartouche gravé sur le devant de la coiffure nous apprend le nom, et le morceau donne, dès le premie



Fig. 3. — Le roi Khouniatonou.
Tête de canope en albâtre trouvée à Thèbes.

coup d'œil, la conviction d'un portrait ressemblant. Il n'est pas flatté. Si nous devons l'en croire, Tîyi présentait les caractères de race des



FIG. 4. — LE ROI KHOUNIATONOU.
Tête de canope en albâtre trouvée à Thèbes.

Berbérines ou des femmes du désert égyptien, petits yeux bridés vers les tempes, nez au bout large et aux narines dédaigneuses, bouche

lourde et maussade, aux coins retombants et dont la lèvre inférieure est entraînée en arrière par un menton fuyant de demi-négresse : à lui seul, ce menton en déroute nous défendrait d'identifier avec elle l'original de nos canopes. Il y a bien entre les deux un air de famille, et il ne saurait en être autrement, puisque, si j'ai raison, il s'agit de la mère et du fils, mais on remarque chez le fils des variations qui l'éloignent du type manifesté si clairement par la statuette de Petrie. Celui-ci s'est au contraire maintenu intact sur l'admirable tête en bois peint qui a passé en Allemagne dans la collection de M. J. Simon (fig. 7, 8) : on dirait même qu'il s'y est exagéré, et que les yeux sont plus obliques, les pommettes plus saillantes, le nez plus agressif, les muscles rieurs accusés plus profondément, la bouche et le menton plus négroïdes. Je soupçonne que nous avons affaire à l'une des petites filles de Tîyi, qui devint reine après la chute de la dynastie hérétique : sa coiffure, qui était à l'origine celle d'une personne de condition privée, fut modifiée après coup pour recevoir les insignes de la royauté. Fut-elle mariée à Harmhabi, à Ramsès ou à Sétouî Ier ? L'écart est assez considérable entre le groupe auquel elle appartient et celui des canopes pour qu'il faille renoncer à les considérer comme exprimant une personne unique. Ajoutons que nos canopes n'ont qu'une uræus au front, ce qui est l'habitude chez les rois, tandis que les autres ont la double uræus, ce qui commence alors à être d'étiquette chez les reines. Cette



Fig. 5. — La reine Tîyi (face).
Pierre saponaire. — Musée du Caire.

règle comporte des exceptions ; aussi n'en déduirai-je pas des conclusions trop strictes : l'absence de la seconde uræus n'en est pas moins une présomption assez forte en faveur de l'opinion qui veut que nos canopes soient ceux d'un homme et non d'une femme.

Or, s'ils sont d'un homme, les circonstances de la découverte nous contraignent à déclarer qu'il doit être le roi Khouniatonou; mais comment s'en convaincre, lorsque l'on a dans l'œil la silhouette grotesque que les sculpteurs d'El-Amarna lui ont prêtée? A les en croire, il aurait été physiquement une sorte de dégénéré, long, débile, aux hanches et à la poitrine de femme, au cou sans consistance, au chef ridicule : un front aplati et presque nul, un nez énorme, une bouche disgracieuse, un menton massif. Il semble s'être complu à ces images en charge, et ses familiers, l'imitant par esprit de flatterie, altérèrent plus ou moins la forme de leur corps pour l'approcher à celle du sien. Des documents de provenance diverse nous prouvent pourtant qu'il n'était pas ou qu'il n'avait pas toujours été le fantoche qu'il aimait qu'on le fît. Le Louvre en possède deux à lui seul. Le premier, qui est entré au musée avec le vieux fond, est une charmante statuette en stéatite jaune (fig. 10). Le roi est assis, mais il a perdu le bas des jambes qu'un restaurateur moderne a remplacé très adroitement. Il est coiffé de la coufiéh à bouts pendants, il a le buste nu, il tient à la



FIG. 6. — LA REINE TIYI (PROFIL).
Pierre saponaire. — Musée du Caire.

main droite le crochet et le fouet sacré, emblèmes de sa royauté, et sa main gauche s'étend indolemment sur la cuisse. Le corps est jeune, d'une musculature souple et grasse, et bien qu'il se tasse un peu sur lui-même, il n'a pas l'attitude ramassée que nous connaissons. La face est un peu grêle, ainsi que le cou, et l'on y retrouve, comme à l'état naissant, les caractères qui, exagérés plus tard, ont tourné presque naturellement à la caricature. C'est, en somme, l'effigie du roi jeune, sculptée à Thèbes au temps où il n'était encore qu'Aménôthès IV, mais où il exigeait déjà qu'on le figurât tel qu'il était ou qu'il se voyait lui-même, sans le ramener au type convenu du Pharaon. Il a quelques années de plus sur le second morceau (fig. 9), une statue dont il ne nous reste que la tête et les épaules. Il est armé en guerre, et son cou trop ténu a fléchi sous le poids du casque, comme s'il était désormais incapable de le supporter. C'est donc le profil des bas-reliefs d'El-Amarna, avec la rondeur de l'épine dorsale et la courbe spéciale qui projette le crâne en avant; toutefois, le front, le nez, la bouche ne diffèrent de ceux de la statuette que par un peu plus de maigreur. Un masque en plâtre du musée du Caire, où Petrie voit un moulage pris sur le cadavre immédiatement



Fig. 7. — Princesse de la famille de Tîyi (profil).
Bois peint. — Collection de M. James Simon.

après la mort du souverain, mais qui est sans doute un modèle d'atelier, nous témoigne d'un état de misère physiologique qui n'existait pas précédemment. Il présente les traits émaciés des bas-reliefs et leur texture osseuse, il est vrai, sans les exagérations extrêmes. Lorsqu'il s'agissait d'une statue, le sculpteur s'interdisait les libertés que ses confrères chargés de décorer les tombeaux s'accordaient avec le maître : il le saisissait tel qu'il était sur le moment, et la physionomie était assez originale pour qu'il fût toujours assuré d'en tirer une œuvre qui forçât l'attention des spectateurs.



Fig. 8. — Princesse de la famille de Tiyi (face).
Bois peint. — Berlin, collection de M. James Simon.

Et maintenant, comparez chacun de ces morceaux aux têtes de nos canopes. Le profil du Khouniatonou casqué n'est pas aussi vigoureux que le leur, ce qui tient peut-être aux meurtrissures que l'épiderme de la pierre a subies pendant son séjour prolongé dans un sol humide où le salpêtre foisonnait, mais tous les éléments s'en superposent et s'en ajustent un à un, le front, le nez, les yeux, la bouche, le menton, de manière très satisfaisante : il semble seulement que l'artiste des canopes ait vu son modèle mieux portant que celui de la statue. La ressemblance, pour être moins complète avec la statuette de stéatite jaune et avec le masque de

plâtre, y est évidente encore. Nul observateur sans préjugé, ayant la série sous les yeux, ne pourra se défendre d'estimer que nous y avons les portraits d'un seul et même homme. Réservant les menues différences du ciseau, il n'y a pas plus d'écart entre le groupe des statues et la meilleure de nos têtes qu'il n'y en a entre celle-ci et les trois qui furent trouvées avec elle. En un point seulement, il y a divergence : tandis qu'aux deux statues, la tête plie et penche en avant plus ou moins, chez les canopes, elle se tient droit, sans faiblesse. Un moment de réflexion démontrera qu'il n'en pouvait pas être autrement. Si fort que la beauté du travail nous y pousse, il ne nous faut pas oublier que nos quatre têtes étaient, non pas de l'art pur, mais de l'art industriel, et que leur destination imposait au maître qui les tailla des servitudes particulières. Elles étaient de prosaïques couvercles pour les réceptacles où l'on emmagasinait les viscères du Pharaon, et il était nécessaire que l'axe médian du bocal proprement dit coïncidât exac-



Fig. 9. — Le roi Khouniatonou.
Fragment d'une statue en pierre. — Musée du Louvre.



tement avec le leur. Il y avait là une question d'aplomb à ménager entre les deux éléments constitutifs du canope; le sculpteur dut redresser le cou de son modèle, et, par conséquent, corriger en une apparence de fermeté l'impression de lassitude morbide qui se dégage des



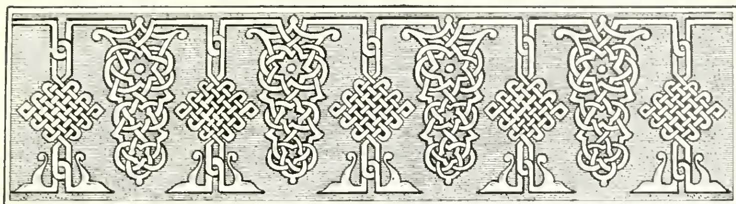
Fig. 10. — Le roi Khouniatonou.
Tête d'une statuette en stéatite. — Musée du Louvre.

statues. Lorsqu'on examine en compagnie d'un médecin les images de Khouniatonou et de ses successeurs, certains détails anatomiques dont on ne s'était pas inquiété au premier abord, la dépression des tempes, l'obliquité des yeux, la contracture des ailes du nez, le pincement de la bouche, l'atténuation du cou, prennent une valeur étiologique que l'archéologue ne soupçonnait pas : le Dr Baÿ, étudiant avec moi le facies de Khounia-

tonou, de Touatânkhamânou et d'Harmhabi, a diagnostiqué chez eux des symptômes de consomption plus ou moins avancée. Khouniatonou serait mort poitrinaire vers la trentaine que nous n'aurions pas lieu de nous en étonner grandement.

Je n'insiste pas sur ce genre de recherches, où je ne suis pas compétent, et je m'en remets au lecteur du soin de décider si j'ai ou non démontré l'identité du personnage représenté par nos quatre têtes avec Khouniatonou, l'hérésiarque. L'une d'elles au moins est un chef-d'œuvre, et les autres ont des qualités qui leur assurent une bonne place dans l'estime des connaisseurs, mais à laquelle des grandes écoles égyptiennes convient-il de les attribuer ? On peut hésiter entre deux : la thébaine, à laquelle appartenaient pour la plupart les artistes qui peuplaient à cette époque les officines royales, et l'hermopolitaine, dans le ressort de laquelle s'élevait la résidence favorite du souverain, El-Amarna. C'est bien certainement cette dernière qui travailla aux hypogées et qui en sculpta les tableaux : nous y retrouvons ses défauts, facture heurtée et rude, tendance à prendre en charge la forme humaine et à multiplier les épisodes comiques, mais aussi ses qualités, la souplesse, le mouvement, la vie, la liberté de l'exécution. Les rares figures en ronde bosse qui ont échappé à la destruction, celles, par exemple, qui accompagnaient deux des grandes stèles-frontières, sont de même style que les bas-reliefs, mais nous n'y rencontrons aucun des caractères que nous avons signalés comme étant propres aux monuments du Louvre ou à nos canopes. Autant les autres offrent un aspect inachevé et fruste, autant ceux-ci sont soignés et finis jusque dans leurs moindres détails : c'est la perfection de ciseau et le haut poli des maîtres thébains, c'est aussi leur façon ferme et noble de poser la figure et de rendre la physionomie du modèle. Quiconque a vu, au musée du Caire, les statues de Touthmôsis III, d'Amènôthès II, de la soi-disant Taia, de Touatânkhamânou, ne doutera pas un instant que nos quatre têtes ne soient l'œuvre de gens sortis d'un même milieu : elles appartiennent à l'école thébaine, et plus particulièrement, je crois, à cette portion de l'école thébaine qui décora plus tard le temple de Gournah, le Memnonium d'Abydos et l'hypogée de Sétoui Ier.

G. MASPERO



L'EXPOSITION DES ARTS MUSULMANS A MUNICH

Notre temps aura eu le mérite d'instituer l'étude scientifique de l'art musulman, en transportant à l'archéologie de l'Islam les méthodes qui, en moins de cinquante ans, ont transformé l'archéologie classique. Dans le progrès de cette étude, l'exposition de Munich marquera une date notable.

Elle est installée dans l'*Ausstellungsgebæude* que la ville a élevé, à côté du monument de la *Bavaria*, sur la colline qui domine la *Theresienwiese*. J'avoue sans détours qu'elle m'a paru médiocrement présentée : les objets n'y sont pas classés dans un ordre clair et tel qu'une simple promenade dans les salles permette d'en saisir les rapports et d'en suivre le développement chronologique ; ils ne sont pas disposés non plus de manière à en faire valoir la beauté de forme ou de décor. L'édifice ne s'y prêtait guère : sous ce jour tamisé, entre ces murs de ciment armé, gris impitoyablement, ces œuvres d'artistes si amoureux de lumière et de couleur ressemblaient un peu à des exilés mélancoliques. Mais la vraie cause du mal est, je crois, qu'on a trop voulu « faire grand » ; pour remplir quatre-vingts salles avec des tapis et des bibelots, il a fallu « tirer à la ligne » fortement : le résultat obtenu a été l'inverse de celui qu'on désirait. L'exposition, à cause de sa grandeur même, donne parfois une impression de vide, souvent une impression de monotonie et de confusion. Je m'en voudrais d'ailleurs d'insister sur ces critiques, et je les ai placées ici pour n'avoir plus à y revenir. L'exposition de Munich, sans faire oublier

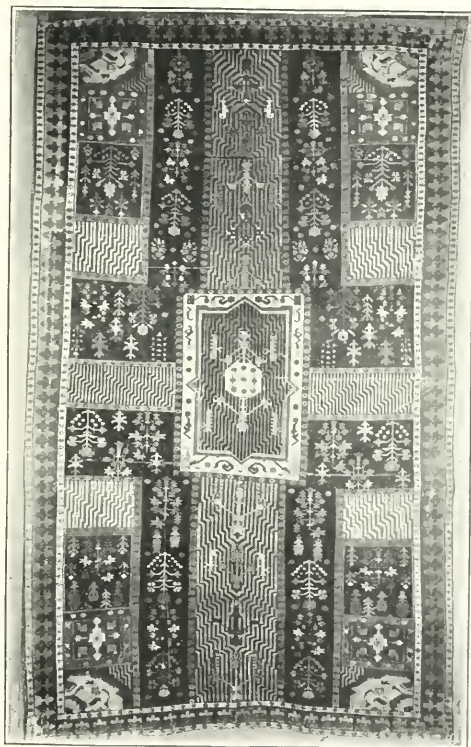
celles qui l'ont précédée, les dépasse de beaucoup par son importance, malgré la regrettable abstention des collectionneurs anglais et espagnols, et nous ne saurions être trop reconnaissants à MM. von Buerkel, F. R. Martin et F. Sarre, commissaires scientifiques, qui, pour le plaisir de nos yeux et pour notre instruction, ont réuni tant de belles choses, disséminées dans plus de la moitié de l'Europe et souvent inaccessibles aux simples amateurs[1].

Ce sont les tapis qui attirent d'abord le regard et semblent occuper la place la plus importante. Il est juste qu'il en soit ainsi. De tout ce qu'a produit l'art oriental, rien n'a un charme plus impérieux et plus insinuant; nulle part ces artisans de génie n'ont mieux montré leur habileté ouvrière, leur ingéniosité de composition, leur don de la couleur, la souplesse de leur imagination, et, — si paradoxal que le mot puisse sembler d'abord, — leur sentiment de la nature.

« Que puis-je annoncer de plus agréable à ceux qui ont la piété, dit Mahomet à ses fidèles, que *des jardins arrosés par des fleuves*, une vie éternelle, des épouses purifiées et la bienveillance du Seigneur? » Avec ses fleurs, ses feuillages et ses arbres, un tapis n'est-il pas un jardin, fleuri par un printemps merveilleux et éternel? Quand les Arabes, en l'an 16 de l'Hégire (637 ap. J.-C.), prirent Ctésiphon, ils trouvèrent dans le trésor des rois sassanides un tapis qu'on appelait *Behar i Kisra*, « le printemps de Chosroès ». Il avait été fait pour le roi Chosroès I Anochar (531-579) et représentait un beau jardin : le sol y était en or, le gravier des sentiers en perles, les ruisseaux en cristal de roche, les fleurs en pierres précieuses et les arbres en soie. Les Arabes l'estimèrent à 3.600.000 dirhems (environ 3.875.000 francs), et l'envoyèrent au calife Omar qui le fit couper en petits morceaux et le partagea entre ses soldats. La valeur même de ces tapis les condamnait à une destruction rapide : les étoffes brodées de perles, de rubis et d'émeraudes, conservées au Trésor impérial de Stamboul, peuvent encore nous donner une idée de leur splendeur, et deux tapis, exposés ici, permettent au moins d'en

1. Je désire remercier d'une manière toute spéciale M. Meyer-Riefstahl, lecteur à l'université de Paris et secrétaire de l'exposition, qui a gracieusement communiqué à la *Revue* les photographies nécessaires à l'illustration de cet article.

imaginer vaguement la composition : l'un, de la collection Figdor, est partagé en six parterres égaux, séparés par un étroit ruisseau où nagent des poissons et des oiseaux d'eau ; au centre de chacun, un médaillon bleu ou jaune, sur fond rouge, est rempli d'arbustes où perchent d'autres petits oiseaux. L'autre, à M. Lamm, de Näsby, reproduit un motif semblable sous une forme plus géométrique : il est divisé en quatre quartiers par deux larges canaux qui se réunissent au milieu dans un « miroir d'eau » ; des poissons et des arbres stylisés apparaissent parmi les zigzags réguliers qui indiquent les flots ; le fond est parsemé de fleurs et d'arbustes ; à chaque angle, on retrouve un petit bassin et un parterre. Le ton général est un peu sombre ; le bleu foncé et le rouge dominent. C'est, sous une forme simplifiée et naïve, l'image d'un de ces jardins somptueux dont les Séfévides avaient paré leur résidence d'Ispahan et qui excitèrent l'admiration de Chardin : « Quand les eaux, écrit-il à propos de l'avenue du

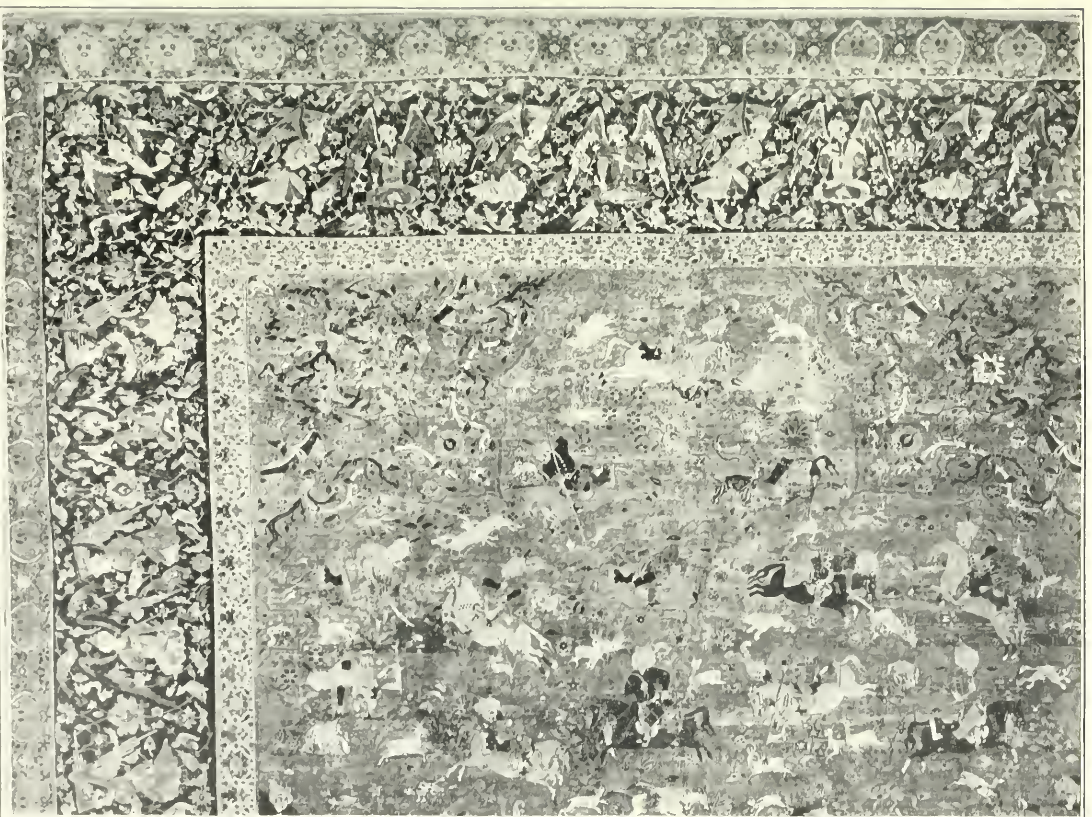


Phot. Bruckmann.

TAPIS DE LAINE REPRÉSENTANT UN JARDIN.
PERSE, XVII[e] SIÈCLE
Näsby, collection de M. Lamm.

Tcharbag, planté par Chah Abbas, jouent dans ce beau jardin, on ne saurait rien voir de plus grand et de plus merveilleux, surtout au printemps, dans la saison des premières fleurs, parce que *ce jardin en est couvert, particulièrement le long du canal et à l'entour du bassin.* »

Ces tapis ont le défaut de ressembler un peu trop à un plan coloré; l'élément architectural y domine, jusqu'à le faire disparaître, l'élément pittoresque; ils sont d'ailleurs assez rares. Beaucoup plus fréquent est le tapis-prairie ou le tapis-parc qui représente, non plus une sorte de jardin à la française, régulièrement découpé en plates-bandes, mais un grand espace où se développent, avec une liberté tempérée d'une symétrie discrète, les frondaisons des arbres et les fleurs multicolores, greffées aux souples rinceaux des arabesques. Là aussi se dissimule, sous une fantaisie charmante, un réalisme atténué. Déjà, aux temps classiques, Hérodote et Xénophon nous parlent de ces « paradis », grandes propriétés boisées et parfois closes de murs, où le roi de Perse et ses satrapes entretenaient d'abondantes réserves, chassaient à cheval la bête fauve et le cerf. Avant de désigner le séjour des bienheureux, le mot, — qui est iranien, — s'employait pour désigner les jardins les plus beaux : les évangiles apocryphes nous montrent encore la Vierge assise dans son « paradis ». Où les maîtres tisserands auraient-ils pu trouver un motif plus séduisant, plus capable de plaire à leurs clients royaux ou princiers? Tantôt, simples paysagistes, ils se contentent d'interpréter le décor végétal du bois, du verger et de la prairie : tel ce grand tapis qui appartient à M. Williams, de Norristown; la silhouette aiguë des cyprès y voisine avec les branches fleuries des amandiers et des pêchers sur un fond rouge, veiné de rinceaux, jaspé d'efflorescences bleues ou jaunes. Mais, souvent, une faune, réelle ou fantaisiste, se mêle à la végétation. Cette classe de tapis est représentée ici par vingt-trois spécimens dont quelques-uns comptent parmi les plus précieux qu'on connaisse : le plus beau de tous est sans doute celui du *Kunstgewerbe-Museum* de Berlin, en soie et argent; il est encadré d'une large bordure bleu sombre où des faisans volent entre des palmettes; le champ, rouge avec les angles jaune d'or, porte au milieu un médaillon quadrilobé où de grandes fleurs de lotus alternent avec des phénix affrontés; parmi les arabesques qui le recouvrent, des lions luttent avec des taureaux; le groupe est répété dix fois, et, dans chacun, le corps d'un des animaux, noué à la manière ordi-



Phot. Bruckmann.

TAPIS A SUJET DE CHASSE EN SOIE ET ARGENT (DÉTAIL). PERSE, XVIe SIÈCLE.

Collection de S. M. l'empereur d'Autriche

naire, s'enlève en faible relief sur celui de l'autre, tissé comme une œuvre de haute lisse[1]. La composition est d'une abondance et d'une pondération admirables ; le coloris, qui se rapproche beaucoup de celui du tapis conservé au musée des Gobelins, est d'une tonalité chaude et profonde, que relève le scintillement des fils d'argent ; le nœud y est d'une extrême finesse[2]. Parmi les tapis de laine de cette famille, on peut citer celui de la collection Sarre, provenant, comme le célèbre tapis du Kensington, de la mosquée d'Ardébil, et celui du musée Czartorisky à Cracovie. Tous deux sont tramés d'argent ; le premier, à fond rouge avec bordure gros bleu, a plusieurs fois été publié ; l'autre est moins connu, et c'est une œuvre exquise : sur la bordure saumon et sur le fond bleu de Perse, s'étend un réseau serré d'arabesques chargées de fleurs, de feuilles, de « nuages », parmi lesquelles s'agite tout un peuple de volatiles et de quadrupèdes ; la composition est, il est vrai, un peu touffue, et l'extraordinaire ténuité du nœud contribue encore à la faire paraître plus confuse, mais l'artiste y a montré, dans les détails, une invention si ingénieusement renouvelée qu'on ne peut regarder son œuvre sans y découvrir chaque fois un épisode pittoresque ou spirituel qui nous avait d'abord échappé.

Le plus beau tapis de l'exposition, et l'un des plus beaux sinon le plus beau tapis du monde, c'est ce tapis de soie et d'argent, donné jadis par le tsar Pierre le Grand à la maison d'Autriche, et conservé aujourd'hui au château de Schœnbrunn (fig. p. 257). Il n'en est pas qui soit plus connu et dont l'ensemble ou les détails aient été plus souvent reproduits : on se rappelle ce vaste champ saumon où, parmi les hautes plantes fleuries et les bouquets d'herbes, des cavaliers, montés sur des chevaux magnifiquement harnachés, chassent les gibiers les plus variés : ici, un cerf s'enfuit éperdument, poursuivi par le trait d'un archer ; là, un sanglier est abattu par une masse d'arme ; ailleurs, un chasseur entraîne une antilope prise au lasso ; un autre perce de sa lance un lion qu'un valet à pied saisit par la queue ; au centre, dans un grand médaillon vert, des dragons affrontés,

1. Il est à peine besoin de rappeler que, dans les tapis d'Orient, le motif est dessiné au moyen de petits bouts de laine ou de soie, noués à la main autour des fils de la chaîne ; le fil de la trame, qu'on passe entre chaque rang horizontal de nœuds, n'y a qu'un rôle constructif ; dans les tapisseries occidentales, c'est lui au contraire qui constitue le motif.

2. C'est à cette même famille qu'appartenait le tapis Chappey, vendu à Paris, en juin 1907, au prix de 120.000 francs ; le propriétaire en avait demandé 250.000.



Phot. [illegible]kmann.

Albarello. Faience. Syrie, xiii°-xiv° siècle
Francfort-sur-le Mein, Musée des arts décoratifs

tissés d'argent, répondent à des phénix éployés ; aux angles, ces mêmes dragons réapparaissent, d'un ton vieux rose qui s'unit au fond vert en une harmonie d'une incroyable beauté. Sur la bordure, des génies ailés, vêtus de couleurs éclatantes, tenant d'une main une coupe et de l'autre une petite serviette, sont accroupis dans les enroulements de rinceaux constellés de fleurs, peuplés de faisans, parmi des « nuages » d'un bleu léger, capricieusement jetés sur le fond, noués autour des tiges ou enroulés à la pointe de leurs ailes ; près d'eux, un autre génie s'avance, leur présentant un plat de fruits ou de sorbets.

On peut admirer, dans l'excellente chromolithographie des *Orientalische Teppiche*, l'ampleur de la composition, la finesse et la légèreté du dessin, l'élégance inimitable

de la décoration, la fantaisie charmante qui a guidé l'artiste dans le choix des épisodes; mais ce que ne saurait rendre la meilleure reproduction, c'est la splendeur même du tapis, le chatoiement doux et profond des soies, l'éclat adouci de l'argent, et cette grâce inexprimable pareille à celle d'une estampe japonaise ou d'une peinture de vase attique.

On ne connaît aujourd'hui que deux autres tapis de cette série, l'un à Stockholm, de taille moyenne et en très bon état, l'autre à Paris, dans l'ancienne collection Adolphe de Rothschild. Le premier fit sans doute partie des présents qu'une ambassade persane apporta, en 1639, au duc Frédéric III de Gottorp et dut être compris dans la dot d'Hedwige Éléonore, princesse de Gottorp, qui épousa le roi de Suède Charles X Gustave. L'autre fut vendu autrefois, pour 150 francs, par un marquis Torrigiani à l'antiquaire Bardini, qui le revendit 30.000 francs au baron de Rothschild. M. Bode lui attribuait une valeur décuple; le D[r] Martin, dans son livre récent, l'estime à un million. On a supposé que ces tapis de soie étaient fabriqués à Yezid; les auteurs persans nous disent que, jusqu'à la fin du XVII[e] siècle, on trouvait dans cette ville et à Cachan des ouvriers qui savaient tisser des figures et des lettres aussi fines qu'un calligraphe aurait pu les tracer avec sa plume. Un témoignage européen permet de fixer approximativement la date où commença cette fabrication. Quand l'évêque Arsénius de Thessalie visita, en 1589, la cour de Féodor Ivanowitch, à Moscou, il remarqua dans la salle d'audience un tapis persan en or et en soie, orné de chasseurs et d'animaux de toutes sortes. M. Martin remarque avec à-propos que les mœurs russes de cette époque ne permettent pas de supposer qu'un pareil tapis ait pu s'y conserver longtemps en bon état; la date de 1589 ne doit donc pas être très éloignée de celle où le tapis fut fabriqué et présenté au prince moscovite. Elle nous autorise à supposer que les premiers tapis à sujets de chasse remontent au règne de Tahmasp I (1524-1576). On en trouve, en 1566, parmi les cadeaux offerts à Sélim II par une ambassade persane; en 1621, sous Abbas I, un autre ambassadeur persan, Nedchef Kalibey, apporte à Osman II quarante-sept tapis de soie, mais on n'y mentionne pas de tapis à figures. Nous avons vu que celui de Stockholm datait des environs de 1639. Louis XIV et Mazarin possédaient des tapis de soie à animaux, mais non pas, semble-t-il, de tapis de chasse. La fabrication en dut cesser au milieu du XVII[e] siècle.



Bassin en bronze incrusté d'argent et de cuivre.
Caucase (?), XIe siècle.
Saint-Pétersbourg, collection du comte Bobrinskoy.

Je ne crois pas que, pour retrouver l'origine de ces tapis à décor figuré, on doive recourir à l'hypothèse d'une influence européenne, malgré la tradition, — d'ailleurs suspecte, au moins dans la forme où elle nous est parvenue, — qui veut que Chah Abbas ait fait venir d'Italie *sept frères* passés maîtres dans les arts du tissu. L'influence chinoise, qui se reconnaît d'une manière évidente à ces « nuages » (*tchi*) enroulés sur eux-mêmes ou développés en rubans, à la présence du phénix et du dragon, à certaines formules de dessin et à certains partis pris décoratifs, eut une action beaucoup plus directe. En réalité, l'existence de ces tapis est moins surprenante que leur petit nombre. Pourquoi le tisserand, passé maître en son métier, n'eût-il pas essayé de transporter sur sa chaîne ce que l'enlumineur et le céramiste peignaient, l'un sur les parois de son vase, l'autre sur sa feuille de papier ? Un artiste persan ne trouvait rien, ni dans sa race, ni dans ses traditions, qui le détournât des formes vivantes de la nature. Il semble que, par tempérament ethnique, il eût dû être ce qu'avaient été ses ancêtres sassanides ou achéménides et leurs maîtres lointains de la Mésopotamie : un interprète vigoureusement réaliste de la figure humaine et animale. C'est ce qu'il eût été vraisemblablement sans l'influence d'une religion ennemie des images. Un des caractères essentiels de l'art persan, c'est le conflit de ces deux tendances opposées, et sa supériorité sur tous les autres arts de l'Islam réside précisément dans cette résistance du sentiment naturaliste aux motifs abstraits et linéaires que les Arabes portèrent avec eux dans les pays de leur conquête.

Une classe de tapis à ornementation purement florale représente à cet égard un compromis intéressant. A l'analyse, on peut les résoudre en figures géométriques, symétriques ou égales, mais ces lignes de construction sont si ingénieusement dissimulées sous le décor végétal qu'on ne voit plus, en les regardant, qu'une jonchée de palmes et de fleurs, jetée autour de grands vases à bouquets ; — de là le nom de « tapis à vases » donné parfois à cette famille. Un des plus beaux spécimens, qui appartient au musée de Constantinople, a sans doute été tissé dans la Perse méridionale et date certainement du XVIe siècle. Il provient de cette jolie mosquée construite par Sokhoulou Mehmet pacha, sous Soliman le législateur. La bordure, très étroite, ce qui est signe d'une antiquité assez haute, est décorée, sur un fond rouge, de palmettes lotiformes et de

branches fleuries disposées en carré ; tout le champ est partagé en losanges contigus par un lacis de longues feuilles aux contours découpés ; ces médaillons, d'une grande variété de couleur, sont occupés par des palmettes ou par des vases remplis de fleurs. Très différent de composition, mais d'un aussi bel effet décoratif, est un grand tapis exposé par M. Bernheimer, de Munich. Sur un fond lie-de-vin, parsemé de fleurettes, de longues tiges flexibles s'incurvent et se croisent, chargées de larges corolles de magnolia et d'efflorescences qui rappellent les fleurs de lis. Dans une série de tapis (à MM. Weise et Matthieu, de Constantinople, à M. Stemrich, de Berlin, au baron Tucher, au Musée d'art industriel de Vienne), les tiges végétales sortent de vases à facettes multicolores. La composition plus régulière, le dessin, d'une précision un peu froide, le nœud coupé très ras y produisent un effet presque pareil à celui de la faïence.

Sur les tapis du style de Hérat, le décor floral se dépouille presque entièrement de son caractère réaliste ; la tige y devient rinceau, la feuille se stylise ; plus de large parti décoratif ; des éléments menus, parmi lesquels l'arabesque et le nuage chinois occupent la place principale, ondulent avec une grâce infinie sur le champ comme sur la bordure, qui sont distingués par une forte opposition de couleurs. Il n'y a pas de médaillon central, mais la répartition symétrique des motifs assure d'elle-même à la composition une unité et un centre. Un exemplaire du XVI[e] siècle, qui appartient à M. Tiem, de San Remo, est remarquable non pas seulement par la richesse avec laquelle les motifs y sont développés, mais plus encore, peut-être, par les faisans qui volent dans la bordure, entre les enroulements de feuillages : curieux retour du sentiment naturaliste dans un style qui semble l'exclure. La plupart de ces « Hérat » sont déjà du XVII[e] et présentent un type à peu près uniforme. Le chevalier de Stuers en a prêté un, à fond rouge et à bord bleu foncé, d'un dessin très pur et d'une composition très élégante.

Je n'insiste pas sur les tapis dits arméniens : ils reproduisent le plus souvent le type des tapis à animaux, avec une certaine préférence pour les animaux fantastiques de style chinois, le tout, figures vivantes et décor végétal, stylisé en des formes presque barbares, avec des couleurs dures et une exécution dénuée de finesse. Le modèle est persan, le travail a déjà la rudesse du style géométrique anatolien. C'est ce caractère



Phot. Bruckmann.

TAPIS « POLONAIS » EN SOIE ET ARGENT. PERSE, XVI[e] SIÈCLE.

Vienne, collection de S. A. le prince de Liechtenstein.

hybride, dû à la situation même du pays, qui fait le principal intérêt de ces tapis.

Les tapis turcs, fabriqués en Asie mineure (presque toujours par des Grecs ou des Arméniens), se rattachent certainement à une tradition très ancienne. Athénée parle des habitants de Sardes *philotapidès;* l'édit de Dioclétien sur le maximum mentionne les tapis de Smyrne à côté de ceux d'Arras. Les modèles modernes ont dû conserver quelque chose des types anciens. Miss Margareth Ramsay a signalé sur des broderies récentes, fabriquées dans le vilayet de Konia, la survivance de certains motifs qu'elle a retrouvés sur des pierres funéraires isauriennes du IIIe siècle de notre ère. Bien qu'ils aient subi l'influence de l'Iran, — elle apparaît souvent, en particulier, dans les motifs des bordures, — les tisserands anatoliens ont une prédilection pour l'ornement géométrique et en particulier pour le décor rectiligne. Il règne, presque sans mélange, sur les tapis improprement appelés tapis de Damas, dont le plus beau, en soie, de tonalité rouge et verte, appartient à l'empereur d'Autriche. Le tapis d'Ouchak ou de Smyrne, à haute laine, fait une place plus grande à la courbe et au rinceau; la fleur y apparaît même quelquefois, mais toujours sous une forme angulaire et presque héraldique : tel un grand tapis à fond bleu, du XVIe siècle, prêté par le musée de Constantinople. Le décor le plus ordinaire de ces tapis comporte une large bordure, un médaillon central, et des écoinçons aux angles du champ, avec le rouge, le bleu clair ou foncé, le vert, comme couleurs dominantes. Il apparaît dans une composition remarquable par sa vigueur et sa simplicité, sur deux tapis jumeaux appartenant au baron Haniel de Londres et à M. Karthaus de Berlin. Il suffira de signaler ici les tapis de prière de Ghieurdès, les plus fins qu'on ait tissés en Asie mineure; le curieux groupe de tapis à fond blanc dont la décoration comprend, répétés en lignes régulières, tantôt un motif double de « flots » et de boules, tantôt une figure géométrique irrégulièrement découpée et ayant vaguement la silhouette d'un oiseau (d'où le nom de *Vogelteppiche* donné parfois à cette famille); enfin ces tapis à fond rouge et à décor linéaire jaune, qui apparaissent si fréquemment sur les tableaux de la renaissance italienne et semblent d'ailleurs avoir été réservés à l'exportation en Italie : celui de M. Kennedy, de Berlin, est curieux par le caractère persan de sa bordure

où le « nuage » apparaît sous une forme toute stylisée. Très différente de tous ces tapis est une classe assez nombreuse qui semble avoir une origine commune, sans doute une manufacture impériale : ils sont de petites dimensions, le plus souvent en laine d'angora, parfois tissés sur chaîne de soie ; le dessin en est très étudié, le point très fin et le nœud coupé très ras : la bordure, tantôt en forme de niche, tantôt un simple cadre, est ornée de palmettes massives unies par des rinceaux : le champ est couvert d'arabesques et de fleurs dont le caractère réaliste paraît dénoncer une influence, non pas persane, mais européenne. Les collections



Phot. Bruckmann.

SOIE BYZANTINE DES MANUFACTURES IMPÉRIALES DE CONSTANTINOPLE (921-923).
Cloître de Siegbourg (reliquaire de saint Anno).

impériales d'Autriche, M. Schutz, de Paris, les Musées des arts décoratifs de Berlin et de Cologne en ont exposé de très beaux exemplaires. J'en connais un, au Tchinily Kiosk, qui provient de la mosquée de Sultan Ahmed (1608-1615). Je crois qu'aucun de ces tapis n'est antérieur au XVII[e] siècle.

Au contraire des Turcs, les tisserands de l'Inde montrent une remarquable aversion pour les symétries trop rigides et pour les contours géométriques ; ils composent un tapis comme un tableau et perdent souvent en puissance décorative ce qu'ils gagnent en effet pittoresque : le champ est parfois trop chargé ; les motifs n'y témoignent plus de cette sûreté de goût, ni le dessin de cette élégance légère des œuvres persanes. Je mentionnerai deux singuliers fragments d'un même tapis (à M. Jenniette et à M. Roden, de Francfort-sur-le-Mein), où le motif, sur fond rouge, est

constitué par des têtes d'animaux fantastiques placées sur les enroulements d'un rinceau ; un beau tapis au Musée d'art industriel de Vienne, sorte de tableau, très libre de style, qui nous montre une forêt fleurie, où passent des faisans et de grands échassiers ; un autre enfin, du même musée (sur chaîne de soie comme le précédent), simple niche à prière portée sur deux cyprès et tout entière remplie par une immense gerbe de fleurs d'une richesse de couleurs et d'un réalisme surprenants.

Il me reste à dire quelques mots des tapis « polonais » dont on peut voir ici de très beaux spécimens, noués ou tissés, appartenant à la résidence royale de Munich, à l'empereur d'Autriche, au prince de Liechtenstein, etc. Tout le monde connaît ces tapis tramés d'or et d'argent, plus remarquables d'ailleurs par le prix de la matière, parfois par l'élégance des arabesques, que par la beauté du coloris, qui est ou terne ou criard. Malgré leur nom (le baptême ne leur fut donné d'ailleurs qu'en 1878), ces tapis ont été fabriqués en Perse, mais uniquement pour l'Europe, et pour certains pays de l'Europe : l'Italie, la Pologne, l'Autriche, la France, la Suède et le Danemark. On n'en a jamais trouvé en Orient. Dans l'inventaire des collections de Mazarin, ils sont décrits comme « tapis de Perse ». Tous présentent entre eux de grandes ressemblances et doivent être sensiblement contemporains. La fabrication n'en a pas dû continuer très longtemps. La plus ancienne mention qui en soit faite remonte à 1604 : un « *tappeto di seta tessuto in oro ed a colori* » figure parmi les présents de Chah Abbas au doge de Venise ; la plus récente est de 1639 et se rapporte à cette ambassade au duc de Gottorp dont il a été question plus haut.

J'ai parlé si longuement des tapis, que je ne puis m'étendre sur les étoffes et les broderies qui constituent cependant une des richesses de l'exposition (on y pourra revoir les plus belles pièces de la collection Kélékian). Que dire de la salle où sont groupés quelques-uns des plus beaux tissus connus, byzantins et sassanides? Voici une soie pourpre (fig. p. 265), du cloître de Siegbourg, aux noms des empereurs Romanos et Christophore (921-931), où s'avancent à pas puissants, tournant leur tête vers le spectateur, de grands lions jaunes, frères de ceux qui sont représentés sur une autre étoffe, aux noms de Constantin et de Basile (976-1025), partagée aujourd'hui entre Düsseldorf, Berlin et Crefeld. Voici un fragment (au Musée germanique de Nuremberg) de ce tissu célèbre qui répète, en bandes horizon-

tales, le motif de Samson ou d'un bestiaire luttant avec un lion (d'autres fragments à Cluny, à la cathédrale de Coire, à Lyon, à Berlin, au Kensington).



Phot. Bruckmann.

CAFTAN DE SOIE PERSE, XVIe-XVIIe SIÈCLE.

Moscou, Musée des Armures.

Beaucoup auront vu là pour la première fois ces étoffes sassanides, bien souvent reproduites, qui appartiennent aux trésors de Sainte-Ursule et de Saint-Cunibert de Cologne, aux musées de Berlin et de Nuremberg, — le

roi emportant un lionceau, chassant la bête fauve, luttant contre un animal fantastique avec le secours d'un petit génie qui sort de l'arbre sacré. Un regard sur ces œuvres révélera plus clairement que de longues dissertations toute l'influence que l'Orient exerça sur la formation du goût et de l'art byzantins. Ces lambeaux magnifiques sont tout ce qui nous reste aujourd'hui d'une industrie qui dut être singulièrement prospère puisqu'elle sut parfois imposer des modèles à la Chine elle-même : le musée de Tokio possède une pièce de soie, le tissu Ito, qui est une imitation chinoise, exécutée au VII[e] siècle, d'un tissu sassanide. Les soies et les velours persans témoignent au contraire d'une influence très forte de l'Extrême-Orient. Elle se manifeste d'une manière évidente et délicieuse sur une grande étoffe bleu de ciel qui appartient au Musée des Armures de Moscou (fig. p. 267) : dans un décor d'arbres, peuplé de phénix, le héros Iskender (Alexandre) lutte avec le dragon sur lequel il laisse tomber un quartier de roc ; le dessin, en fils d'or de différents tons, avec quelques touches d'un vert olive très pâle ou d'un rouge calme, est d'une sûreté de main et d'une richesse décorative que met encore en valeur l'éclat adouci des couleurs. J'ai longtemps admiré aussi une merveilleuse série de velours persans : c'est ici l'histoire de la princesse Leïla et du poète Madinoun, là une femme qui arrose des fleurs, un jeune homme tenant sur son poing le faucon de chasse, un banquet dans un beau jardin, près d'un étang poissonneux, un cavalier ayant un enfant en croupe et traînant à sa suite un Tatare enchaîné, partout une fraîcheur d'invention charmante, le sens de la décoration le plus exquis et la plus impeccable habileté technique. La belle époque de cet art est aussi le XVI[e] siècle. On raconte que, dans cette ambassade de 1566 dont nous parlions plus haut, les Turcs de la cour de Sélim II furent très blessés dans leur orthodoxie religieuse, en voyant les envoyés persans et les Maures qui les accompagnaient vêtus de costumes ornés de figures humaines et animales. Le D[r] Martin a publié deux gravures de Sadeler qui nous montrent dans ce même accoutrement Kuly bey et Synal Khan, qui furent, en 1604, députés par Chah Abbas à l'empereur Rodolphe II.

GUSTAVE MENDEL

(A suivre.)

ALFRED DEHODENCQ

(1822-1882)



ALFRED DEHODENCQ PAR LUI-MÊME (1849).
Musée du Louvre

Il n'y a peut-être pas dans l'histoire de l'art français du XIXe siècle, si féconde pourtant en incompréhensions et en tragiques mécomptes, de destinée plus douloureuse que celle d'Alfred Dehodencq. Méconnu de son vivant, à peu près ignoré encore du grand public, sa mémoire, qui mérite d'être sauvée, ne vit que dans l'esprit de quelques chercheurs intelligents et amoureux d'art. Le livre de M. Gabriel Séailles[1], récemment édité par la Société de propagation des livres d'art, est donc une juste réparation. On ne peut lire sans émotion cette vie pleine de dignité, d'efforts, d'amour et de souffrance. L'homme impose l'admiration et la sympathie par son caractère généreux, indomptable, inhabile au lucre, incapable de se soumettre aux conditions humiliantes de la vie réelle. L'œuvre, qui méprisa les bénéfices de l'actualité et des flatteries habiles, grandit à distance, par ses hautes qualités de dessin dramatique, de couleur vibrante, de fougue et de nerveuse mélancolie. Un peu à l'écart du grand courant qui, vers le milieu du siècle, entraîna notre école à l'étude objective de la vie française, elle

1. *Alfred Dehodencq*, un vol. in-8e, Paris, Société de propagation des livres d'art.

est cependant nourrie d'un réalisme vigoureux et s'insère ainsi logiquement dans l'évolution de l'art français. On s'explique d'ailleurs que son caractère composite ait dérouté le public d'alors et que l'intérêt un peu spécial des motifs exotiques n'ait pas recueilli l'adhésion unanime. Elle étonne encore aujourd'hui plus qu'elle ne charme par un caractère de véhémence fébrile, par quelque chose d'excessif et de désordonné. L'équilibre, la certitude, un certain élément de beauté, manquent à ces puissantes ébauches où frémit l'inquiétude d'une âme fiévreuse. Et puis cette carrière fut faite de départs et comme de débuts successifs. Jetée dès le principe hors des chemins battus, entraînée par la passion du pittoresque d'Espagne au Maroc, elle ne trouva pas le port où de nobles facultés se seraient résumées dans une harmonie finale, et se brisa en vue de la terre promise.

Alfred Dehodencq reste donc, à mon sens, un génie excentrique et incomplet, auquel manquèrent l'apaisement et le couronnement définitif Ses nerfs, surmenés par un excès d'épreuves et de douleurs, le trahirent quand il tentait un effort désespéré pour reprendre pied sur la terre natale et s'adapter à son époque. Ce grand déraciné succomba, mais en glorieux vaincu, qui laisse un magnifique exemple d'abnégation, de noblesse et de courage. Ses œuvres, d'un accent si fier et si personnel, racontent sous les drames vus ou rêvés qu'ils mettent en scène, le drame intime d'une existence. Rattachées au romantisme par le jet hardi de la composition, par les chaleurs intimes du coloris, elles ont cependant un caractère d'âpre observation qui suffit à les différencier. Poésie et réalité y sont intimement fondues dans l'éclair de la passion.

Cette vie héroïque, cette œuvre émouvante ne pouvaient être racontées et jugées par personne mieux que par M. Séailles, le philosophe et l'artiste qui tout jeune connut le vieux maître, reçut ses confidences et pénétra le secret d'une nature généreuse que ses qualités, autant que ses défauts, vouaient à la souffrance. Cette biographie, pénétrée d'émotion humaine, nous fait comprendre la logique douloureuse qui créa cette destinée. Elle biffe les jugements légers qui offusquaient la vérité et rétablit l'artiste au rang qui lui appartient dans l'histoire de l'art français, à égale distance entre Delacroix et Manet. Sur un point seulement, je ne saurais partager absolument l'avis du biographe, ou du moins je me séparerais de lui par une nuance. Je comprends dans quel sentiment M. Séailles atténue,

jusqu'à presque l'annuler, l'influence du passé sur le peintre du Maroc. Rien ne fit plus souffrir Dehodencq de son vivant, nous le savons par ses confidences, que de se voir reléguer parmi les épigones et les attardés, et de s'entendre appeler le dernier des romantiques. Sous cette forme sommaire et méprisante, le jugement est souverainement injuste. Dehodencq apporte trop de lui-même, sa pensée, sa forme sont trop originales pour qu'on puisse le ranger parmi les suiveurs de Delacroix. L'Orient, le Maroc ne sont pas, comme Th. Gautier le disait à la légère, l'apanage pittoresque, le pachalik de celui qui les a découverts. En s'installant au pays que le grand coloriste avait traversé en courant, Dehodencq se taillait un domaine personnel, annexait une province à l'art français; il y découvrait des beautés et des vérités inédites, et faisait jaillir du sable africain des sources d'émotions neuves. Il me semble d'ailleurs que, par le caractère général de son dessin, comme par le sentiment pathétique, qui est le ressort de son art, Dehodencq est plus proche du dramatique Géricault que du lyrique Delacroix. N'est-il pas juste, cependant, de laisser à ce maître le privilège du génie qui est de féconder les esprits et de susciter les idées? Si l'on considère, sans parti pris, des œuvres comme *le Conteur arabe*, ou *la Fête juive à Tétuan* de notre maître, tout en reconnaissant ce qui lui appartient en propre, l'étude plus serrée des types, le nerf de l'action, l'exactitude réaliste, on peut se demander si elles seraient ce qu'elles sont sans l'initiative du conquérant romantique. On ne diminue pas Van Dyck ou Jordaens en constatant ce qu'ils doivent à Rubens. Dehodencq n'est pas asservi à Delacroix, comme on l'a prétendu; il lui doit plus peut-être qu'on ne le dit aujourd'hui. Lui-même avouait le romantisme pour son père. Et,



A. DEHODENCQ. — M. LÉON BONNAT EN 1850.
Dessin au crayon. — Collection de M. Léon Bonnat.

en effet, par sa compréhension même de l'art, par sa recherche ardente du pittoresque, par la nature de son émotion, par le frémissement tantôt plus dramatique et tantôt plus lyrique de son œuvre, il y tient encore étroitement. Et c'est là précisément qu'est le nœud tragique de sa destinée. Il continue de sentir romantiquement dans un temps qui inclinait à l'observation plus impersonnelle, dans un art où le naturalisme tendait à ramener une sorte de sérénité contemplative. Ses admirations juvéniles révèlent ce trait profond de son caractère. Parmi les poètes romantiques, ce sont les plus douloureux, les plus exaltés qui l'attirent, Chateaubriand, Byron. Il est vrai qu'il est sensible aussi à l'art serré, amer et compliqué de Stendhal. En raison de ces goûts opposés on pourrait le définir un romantique en mal de réalisme. La difficulté de mettre d'accord ces éléments contraires, l'espèce de contradiction intime qui en résulta, expliquent à la fois la résistance du public, l'isolement de l'artiste et la fièvre qui le consuma. Notez aussi que le groupe de ses fervents admirateurs, Th. Gautier, P. de Saint-Victor, Banville, se compose presque uniquement de romantiques. En disant cela, je ne prétends pas le diminuer, mais le situer exactement et marquer sa filiation.

Alfred Dehodencq est fils d'une famille bourgeoise parisienne, mais sans doute d'origine méridionale : il a dans les veines un peu d'indépendance janséniste. C'est une nature fière, ardente et contenue, inégale, prompte aux élans comme aux prostrations. Sa sensibilité excessive est surveillée par la volonté de se dominer. Il est, comme le dit fort bien son biographe, expansif et tendre sous des apparences de réserve hautaine ; il se livre dès qu'il sent une sympathie vraie. Il apprend son métier chez L. Cogniet. Peintre, il apporte des dons magnifiques d'énergie, de fougue, de liberté. Dès ses débuts, il a une prise directe sur la réalité, un sens étonnant de l'expression et de l'unité vivante qui se marque dans ses premiers portraits. Il débute à vingt-deux ans, en 1844. Son *Orpheline* montre dès lors une parenté de couleur et de sentiment avec Murillo. En 1848, un tragique dessin, la *Nuit du 23 février*, affirme son instinct dramatique et sa faculté innée de traduire les passions humaines et les mouvements des foules. Un accident détermine sa destinée. Blessé au bras pendant les journées de Juin, il est en traitement à Barèges. La vue des


Edmond D sculp

Pyrénées le jette en des transports d'admiration. Derrière les Pyrénées, il sent l'Espagne, le pays qui, dit-il, eut toujours le don de l'animer et de l'électriser. Il semble qu'il y ait harmonie préétablie entre la terre âpre et calcinée, sévère et ardente, et cette âme tourmentée, brusque et fiévreuse. Mais, partagé entre la tendresse filiale et l'appel de l'inconnu, c'est avec déchirement qu'il s'arrache au nid familial. Ainsi, toujours ses départs seront des crises de désespoir et toujours l'autre côté de la colline attirera ce grand enfant passionné. Notons d'ailleurs qu'à cette date l'Espagne, ses paysages, ses mœurs et son art, son parfum sauvage, la couleur et les sonorités étranges de sa vie populaire fascinaient les imaginations éprises de bizarrerie et d'exotisme. L'Espagne, surtout l'Andalousie demi-mauresque, était, pour la seconde nichée romantique, ce qu'avaient été pour la première l'Italie du présent et du passé, la Renaissance florentine, la molle sensualité de Naples, la douceur embaumée de Sorrente, la lumineuse magie de Venise. Au romantisme sentimental de Lamartine et de Musset succédait un romantisme pittoresque. Aux sensations musicales et berceuses on préférait les sensations fortes et les âpres reliefs, aux vagues évocations le détail précis et plastique. La ronde-bosse de Hugo et l'eau-forte de Gautier l'emportaient décidément sur les douces musiques lamartiniennes. Le poète *d'Émaux et Camées* découvrait l'Alhambra, les jardins de l'Alcazar et les gitanes de Triana. Mérimée racontait les amours de Carmen. Aux leçons de Raphaël et de Michel-Ange on préférait celles des grands réalistes espagnols.

La génération d'artistes et de poètes qui arrivait à l'âge d'homme entre 1840 et 1850 fut une génération douloureuse et sacrifiée. Presque tous ont éprouvé un secret malaise. On était fatigué, non rassasié d'émotions ; on croyait encore à la vertu des sentiments excessifs, des passions ardentes et sans but précis. On voulait autre chose, sans savoir au juste quoi. Cependant, le romantisme, qui fermentait encore dans les veines, échouait dans l'art, dans les lettres, comme dans la vie publique. Le siècle prenait une autre direction. La réalité rabattait l'essor des rêves qui avaient voulu s'envoler trop haut ou trop tôt. La science imposait ses méthodes lentes et sa discipline sévère aux imaginations bridées, aux sensibilités humiliées. Seule, parce qu'elle avait trouvé son objet, notre école de paysage, d'où allait sortir avec Millet et Courbet la peinture des mœurs

rustiques et villageoises, et qui devait aboutir logiquement au plein air, évoluait normalement et sans heurts. Entre le romantisme à bout de voie et l'académisme, qui perpétrait sa machinale besogne, il fallait se frayer une route, trouver ses motifs et ses formules. Dehodencq avait trop de tempérament, il était trop artiste d'instinct pour s'enrôler dans le régiment des anecdotiers historiques. Pour rendre, il voulait voir, il voulait



A. Dehodencq. — Cabaret andalou.
Dessin à la plume. — Collection de M. Gabriel Séailles.

sentir directement. De là un premier désaccord avec l'éducation reçue et la douleur de sentir le blâme secret ou exprimé de son maître. Aux objections formulées, à la résistance devinée sous les compliments, il répondait dans une lettre : « Et puis, remonter si loin, vivre dans le passé, habiller, charger des bonshommes dont on n'a pu se faire une idée que dans les tableaux des autres, c'est dormir quand il faut veiller, fermer les yeux alors qu'il serait bon de les écarquiller pour mieux voir ». Ce qu'il voulait, il le définit nettement une autre fois : « quelque chose qui soit le rêve



Alfred Dehodencq. — Procession a Séville (1852).

Séville, Palais San Telmo.

et qui, cependant, ait puissance de vie ». Ainsi, à la peinture historique, chimère de l'art bourgeois bourdonnant dans le vide, il oppose une autre histoire, directement écrite *ad vivum*, faite d'images réelles et vivantes, senties par le cœur, élaborées par l'esprit. Il affirme son droit d'écrire un chapitre original, authentiqué par l'observation, exact dans ses détails typiques et vivifié par l'émotion.

L'Espagne réalisait pour lui cet accord de la vie et du rêve qu'il demandait à l'œuvre d'art. Le voici débarqué à Madrid, orgueilleux et timide, et tel que nous le représente un contemporain, « passionné en dedans, avec l'air calme, fin et posé d'un homme d'État anglais ». Du premier coup, ce Parisien, naturalisé dans sa patrie d'élection, saisit mieux que les indigènes le caractère et la beauté des spectacles qui s'emparent de ses yeux par leur nouveauté, qu'il sent et pénètre comme des choses déjà vues. Le *Combat de novillos* fait dire aux Madrilènes que seul cet étranger se révèle capable d'interpréter les mœurs espagnoles. C'est un début éclatant, un succès pour l'homme et pour l'artiste. « Hôte de Madrazo, dit M. Séailles, son intelligence élevée, son esprit prompt, ses silences et ses saillies, sa tournure souple et distinguée, sa fierté castillane, sa réserve qui faisait son amitié flatteuse, le mystère attirant de sa nature complexe, tournaient vers lui tous les regards. Le talent de ce jeune homme enthousiaste et morose, froid aux compliments, d'un orgueil qui supprimait toute vanité, achevait l'œuvre de séduction. » Le charme de l'Espagne pénètre et féconde son esprit. « Tout est plein partout, écrit-il de Madrid, et de tous côtés des harmonies, des couleurs, des arrangements de capes, de manteaux, de mantilles à en perdre la tête. Tout cela est riche, piquant et naïf. Et ces adorables montagnes que je ne vois jamais sans une émotion incroyable. Tout ici est fait pour la peinture. »

Il y eut là, dans cette carrière tourmentée, un moment unique et exquis d'expansion et de fraîcheur. Pour mesurer la force et la maturité de cet artiste, qui n'a pas trente ans, il faut voir deux portraits de cette époque, celui du peintre Debras, et surtout celui du prince Pisciscelli, d'une sauvage étrangeté, plein de vie frémissante et contenue, et qui fait penser à la fois à Titien, à Velazquez, à Goya. D'ailleurs tout paraît conspirer pour assurer son avenir. Inapte aux tractations d'intérêts, désarmé devant les soucis pratiques de la vie, Dehodencq était né, comme

les maîtres de la Renaissance, pour travailler aux gages de quelque royal Mécène. Ce protecteur intelligent et libéral, il pensa le trouver dans le duc de Montpensier. L'artiste le suit à Séville, à San-Telmo : après Madrid, il



A. DEHODENCQ. — ÉTUDE POUR « L'EXÉCUTION DE LA JUIVE » (1861).
Dessin à la plume. — Collection de M. Gabriel Séailles

découvre l'Andalousie et les Bohémiens de Triana. Encouragé par la sympathie, soutenu par les commandes, il sent s'épanouir son cœur et ses facultés. Avec une rare sûreté de coup d'œil, avec une rapide justesse d'expression, Dehodencq entre au cœur de la race et la touche aux points sensibles. Il voit et il rend l'Espagne héroïque et sanguinaire, l'Espagne

dévote et fanatique, l'Espagne voluptueuse, ivre de chants et de danses. Le *Combat de novillos*, la *Procession des Nazaréens*, les *Bohémiens sur route*, les *Danses de gitanes*, autant de coups frappés rapidement et sûrement. Si le *Combat de novillos*, par le naturel des poses, par le bonheur d'une composition où prime le vrai héros, le taureau fin, noble et fier, atteste la justesse de la vision, la *Procession*, avec l'amusante bizarrerie des silhouettes, avec sa lumière dorée et ses ombres fauves, avec sa gamme chantante de noirs, de gris délicieux et de roses, montre un artiste intimement pénétré de la couleur morale autant que de l'ambiance physique. Les Bohémiens de Séville l'inspirent peut-être mieux encore. Non seulement il surprend le caractère farouche et félin, la couleur et comme l'odeur de la tribu prophétique, mais il ajoute ici un élément de beauté et de grâce rare dans son œuvre. Dans ses crayons, dans ses esquisses, dans ses tableaux représentant des danseuses gitanes, Dehodencq est un merveilleux évocateur du rythme. Il sait, d'un trait léger ou d'un pinceau plus appuyé, noter des poses cambrées et prêtes à l'essor, l'envolée des bras scandée par les tambourins, le tour de reins, le balancement des hanches. Il fait pressentir dans le mouvement présent le mouvement qui va suivre. Il fixe sur le papier ou sur la toile l'ivresse montante, la poésie sensuelle qui emporte, dans la furie cadencée des gestes, la grâce nerveuse des bacchantes.

Et cependant, sous de brillantes apparences, la vie du peintre n'était même pas assurée, et, d'autre part, subsistait chez ce diable d'homme le besoin d'aller au plus aigu, l'instinct nomade plus fort que le sens pratique. Cadix est bien près de Séville, et de Cadix on voit l'Afrique, la terre mystérieuse. Le Maroc, découvert par Delacroix, l'attire invinciblement. Il y passe une première fois, il y retourne, fasciné par la chaude féerie de la lumière et des couleurs, par l'étrangeté d'un monde barbare. Un flot de sensations nouvelles va recouvrir le premier flot. L'Espagne l'avait mené aux gitanes, les gitanes le mènent aux Maures et à l'Afrique. Suivant la pente naturelle de son génie inquiet et de son âme aventureuse, Dehodencq devenait orientaliste. Faut-il le regretter pour lui et pour nous ? M. Séailles ne le pense pas, et pourtant il se surprend à souhaiter que Dehodencq ait résisté à ses passions d'artiste pour se restreindre à l'art du portrait. Le cas particulier du peintre se rattache à un problème plus général. L'orien-

talisme est-il un mirage décevant, une déviation ? est-il une conquête ? Je ne prétends pas résoudre une question si complexe. L'œuvre de Dehodencq, celles de Fromentin et de Guillaumet ne me laissent pas indifférent. Et je



A. DEHODENCQ. — LES ADIEUX DE BOABDIL (1869).
Musée de Roubaix

ne songe pas à contester la légitimité de cet art ni à chicaner l'artiste sur le choix de ses sujets. Je me demande seulement s'il est possible de créer un art qui nous touche au plus profond du cœur avec des matériaux hétéroclites, en décrivant des mœurs et des races qui nous sont en partie

fermées. Je me rappelle les doutes d'un artiste qui, lui aussi, quitta la terre natale pour satisfaire en Afrique son rêve de vie pittoresque et primitive. Fromentin, qui trouva dans l'Algérie les éléments d'une œuvre



A. Dehodencq — Fête juive a Tetuan (1870).
Dessin à la plume. — Collection de M. Gabriel Séailles.

empreinte d'élégance morale et de mélancolie délicate, attribuait aux malaises de l'esprit moderne ce besoin de se dépayser et de chercher hors de chez soi des motifs d'émotion. Il douta si les notes d'un voyageur, quelque sincères et émues qu'elles soient, pouvaient atteindre ce degré d'intimité que comporte l'œuvre d'art, si l'intérêt de curiosité ne l'empor-



ALFRED DEHODENCQ. — FÊTE JUIVE A TANGER (1878)

Musée de Poitiers

terait pas toujours en ces matières sur la valeur esthétique. Pour moi, quand je relis les pénétrants paysages de Dominique, je me prends à regretter que le peintre n'ait pas demandé, comme l'écrivain, à son doux et pâle pays des Charentes ses motifs d'inspiration. La féerie est en nous plus que dans les choses. Les spectacles trop extraordinaires et trop bariolés extériorisent l'émotion, loin de l'approfondir. On ne rend parfaitement que ce qu'on a longuement et continûment senti. Peut-être faudra-t-il que la vie européenne ait pénétré plus à fond les pays d'Orient, qu'une race mixte s'y fonde, façonnée au climat, imprégnée dès l'enfance de cette nature, y retrouvant ses souvenirs, pour qu'un art naisse de ce contact durable et de cette cohabitation familière.



A. DEHODENCQ. — ÉTUDE POUR « LA MARIÉE JUIVE » (1879).
Dessin au crayon. Collection de M. Gabriel Séailles

Quoi qu'il en soit, Dehodencq aura marqué sa place au premier rang des esprits conquérants, qui, las des grisailles et des médiocrités modernes, cherchèrent une satisfaction à leurs ardeurs dans un monde lumineux, dans un décor éclatant où vibre la couleur, où se dessinent des gestes plus héroïques et plus directs. Certes, son biographe a raison de dire qu'il ne

rapporta pas un Orient de bazar et de bric-à-brac, pas plus qu'il n'avait décrit une Espagne de romance et de séguedilles. A Tanger comme à Séville, avec un sens profond de la vie, une intelligence pénétrante des mœurs et des passions, il saisit les traits expressifs et toucha plus d'une fois le fonds éternellement humain. Dehodencq ne voit pas seulement la forme et le mouvement, il explique un monde archaïque, ses violences brutales, ses pouvoirs discrétionnaires. « C'est toute une époque, dit fort bien M. G. Séailles, dans une suite de scènes caractéristiques, tout un tableau de la civilisation rude et barbare. Par le décor, par la couleur, par l'évocation d'un monde si différent du nôtre, c'est la fantaisie, la féerie : par l'intensité de la vie, par le document exact, par le coudoiement et la lutte des races, saisies dans leur type, c'est la réalité et c'est l'histoire. Dehodencq ne nous laisse rien ignorer de la vie marocaine : la religion, l'art, la justice, les mœurs, la condition des juifs, tout nous est montré dans des scènes où le dessin, la couleur, toutes les images prennent une valeur expressive. »



A. Dehodencq. — Portrait de Mme Dehodencq.
Dessin au crayon. — Collection de M. Alfred Dehodencq.

Et de fait, *la Prière à la Mosquée*, *la Fête du mouton*, *l'Exécution de*

la juive, la *Danse de nègres*, les *Fêtes juives*, *le Conteur*, *la Justice du pacha*, l'admirable *Plage*, les *Prisonniers marocains*, d'une grandeur épique, justifient l'ambition qu'exprimait Dehodencq, « d'être un peintre consciencieux, au faire large et vigoureux, rapportant de ses voyages un peu de ce soleil brûlant, de cette poésie qui sort de l'objet même, sans prétention, sans interprétation fausse et maniérée, de la mâle peinture enfin. »



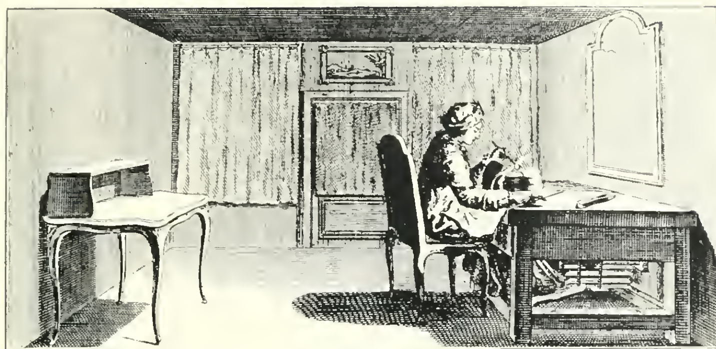
A. DEHODENCQ. — LES ENFANTS DU PEINTRE (1872).
Collection de M. Alfred Dehodencq.

En 1857, Dehodencq avait épousé une descendante de Calderon, une délicieuse Espagnole. Partagée entre l'amour du foyer, d'une femme adorée, de beaux enfants, et les nécessités et les fièvres d'un travail qui n'assurait pas le lendemain, sa vie fut de luttes et d'angoisses sans cesse renaissantes. En 1863, il rentrait à Paris; après quinze ans d'absence, dépaysé, tel qu'un roi en exil dans sa propre patrie, peu compris et comprenant peu ce qui se faisait, il gravit lentement son calvaire. Il reprend sur des souvenirs frais encore les motifs traités sur le vif; il les interprète avec

plus de liberté et d'ampleur. Il écrit ces pages vraiment tragiques où se reflètent sa détresse, sa haute et fière mélancolie : *Colomb à la Rabida*, *Ruth*, les *Adieux de Boabdil*, — mon mélancolique Boabdil, disait-il, — son chef-d'œuvre à mon sens par la noblesse des lignes et la grandeur de l'effet. Son esprit toujours en conquête s'attaque aux spectacles de la vie moderne, il crayonne nerveusement des types populaires, esquisse le *Repas du matin à la ferme*, achève des tableaux d'intimité, des portraits de ses enfants, d'un charme douloureux et d'une tendresse angoissée. Après un si long séjour en Orient, sa couleur reste comme imprégnée des reflets de là-bas. Il ressent le contre-coup des désastres publics : les misères du siège le frappent au cœur, en lui enlevant sa fille, la délicieuse petite Marie. Il est un pauvre grand artiste, isolé, soutenu par de rares sympathies, ruminant et prophétisant dans l'ombre envahissante, une figure de désolation, creusée par la douleur, mais fière et redressée par des sursauts d'énergie, toute sa vie concentrée dans ses yeux magnifiques et tristes, d'où jaillit un magnétisme impérieux. Il meurt en 1882, sans avoir connu le plein succès, génie incomplet, mais qui eut de magnifiques parties, des pressentiments admirables; que l'avenir mettra plus haut que les faiseurs aimables, qui n'a pas su rassembler ses belles facultés, qui a trop écouté, je crois, le démon du pittoresque, mais qui, peintre de mœurs et de passions, portraitiste, évocateur des rythmes, coloriste véhément, mérite une place éminente, un peu en marge, entre le romantisme dont il eut la fougue chaleureuse, et le réalisme poétique, qu'il annonça.

Maurice HAMEL





Émailleur a la lampe (d'après l'Encyclopédie, 1755).

LES ÉMAILLEURS VERRIERS EN FRANCE

AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

Méritaient-ils le nom d'artistes, ces modestes industriels qui parcouraient les foires, il n'y a guère plus de vingt ans, et exécutaient en verre filé ou soufflé, moyennant un minime salaire, mille menus objets, admirables aux yeux de leurs naïfs spectateurs? Une lampe d'émailleur, des pinces, des fers pointus, des canifs, du fil de laiton, et, dans des boîtes à portée de leur main, des baguettes et des tubes de verre en toutes couleurs : voilà leur matériel. Voulaient-ils exécuter une figure creuse, un corps de cygne, par exemple? Ils chauffaient à la lampe l'extrémité d'un tube, et quand la fusion avait fermé l'orifice, ils soufflaient légèrement, de façon à distendre le verre et à le mettre « en bouteille ». A l'aide de leurs instruments, ils lui donnaient tant bien que mal la forme d'un corps d'oiseau; puis ils en allongeaient et contournaient le cou, formaient le bec et la queue, faisaient les yeux

avec des gouttes d'émaux solides, ourlaient le bec, façonnaient les ailes et les pattes. Quelques minutes avaient suffi pour confectionner un jouet charmant et fragile qui trouvait presque toujours amateur dans le public.

La fabrication d'une figure solide et de quelque grandeur demandait plus de précaution. Il fallait dresser un bâti de fil d'archal, donnant la disposition générale des membres et le mouvement du personnage. Puis, sur cette légère armature, on modelait la petite figure en se servant, au lieu de tubes creux, de baguettes de verre solide ou *émail*, rendues, au feu de la lampe, aussi molles que de la pâte.

Vaisseaux à trois mâts, chandeliers et candélabres, canards, cygues, chevaux à bascule, cerfs poursuivis par les chiens, paons dont la queue s'agrémentait d'une aigrette de fils de verre plus déliés que la soie, toutes ces bagatelles ne se recommandaient que par la naïveté de leur exécution et par l'inattendu de leur fabrication, qui pouvait passer pour un prodige aux yeux des campagnards et des enfants. Ces modestes souffleurs de verre étaient pourtant les derniers représentants d'un art qui connut une vogue ininterrompue de plusieurs siècles et qui compta des adeptes assez remarquables pour que leurs noms méritent d'échapper à l'oubli. Malheureusement, les œuvres sorties de leurs mains sont si rares que les historiens de la verrerie les mentionnent à peine, et que les manuels consacrés à la curiosité et aux objets d'art les ignorent presque tous. Il y a certainement là une petite lacune que nous allons essayer de combler, en nous aidant de l'*Histoire de la Verrerie*, d'Édouard Garnier, et des ouvrages consacrés aux émailleurs de Nevers par du Broc de Segange (1863), l'abbé Boutillier (1885), et un anonyme nivernais, le docteur Warmont (1887)[1]. A défaut de plus sérieux mérite, cette esquisse permettra de replacer à leur véritable rang un certain nombre d'artistes que les actes d'état civil intitulent pompeusement « émailleurs », et qui n'ont aucun droit au titre d'émules de Léonard Limousin ou de Pénicaud.

Dans les dernières années du XVIe siècle, sans doute sous une influence italienne, les verriers nivernais se mirent à fabriquer de petites figurines

1. Garnier (Édouard), *Histoire de la Verrerie et de l'Émaillerie*. Tours, 1886. In-8°, fig. — Du Broc de Segange, *la Faïence, les faïenciers et les émailleurs de Nevers*. Nevers, 1863. In-4°. — Boutillier (l'abbé), *la Verrerie et les gentilshommes verriers de Nevers*. Nevers, 1885. In-8°. — Warmont (le D^r), *Notes pour servir à l'histoire des émaux de Nevers*. Paris, 1887. In-12, fig.

et des objets de parure en pâte de verre. La fantaisie de Louis de Gonzague, qui, par son mariage avec Henriette de Clèves, en 1565, était devenu duc de Nevers, ne dut pas être étrangère à la naissance de ces « gentillesses » de cabinet. Mais rien ne prouve, jusqu'à présent, que les premiers



PERSONNAGES DE LA « COMMEDIA DELL' ARTE ».
Émaux de verre de fabrication vénitienne. — Vienne, Musée d'art industriel.

émailleurs nivernais aient été des Italiens. Il est fort possible que l'idée d'appliquer à de petites figures les procédés que les Vénitiens employaient à décorer des verres à boire, des coupes ou des gobelets, soit venue à un artiste du cru, comme le fait se produira plus tard à Châteaudun pour la peinture sur émail. En tout cas, les noms des premiers émailleurs de Nevers n'ont rien que de très français.

Jean Prestereau, marchand émailleur, mentionné par les Archives

communales dès 1595, ouvre la liste[1]. C'est lui, sans doute, qui fournissait au dauphin Louis XIII, en 1605, « des petits chiens de verre et autres animaux faits à Nevers »[2], à moins que cet honneur ne revienne à son fils (?) Léon ou Léonet Prestereau, qualifié, dès 1627, d'émailleur du prince de Condé et, en 1629, d'émailleur du roi. L'échevinage s'adressait à Léon Prestereau pour offrir, en étrennes, à Mlle de Nevers des chaînes, des pendants d'oreilles, des « images » de Notre Dame et de saint Louis. Mais son concurrent, Barthélemy Bourcier, émailleur de la reine-mère en 1631, profitait également des largesses municipales, et recevait, en 1625, quarante livres pour des chaînes et des pendants d'oreilles d'émail, envoyés à M. de Nevers[3]. Quand nous aurons cité François Dièdes, gentilhomme émailleur du roi (1628), qui pourrait bien appartenir à une famille d'artistes répandue dans plusieurs régions de la France, où leur nom subit des transformations en Dader, Dièdres ou Didier[4], nous aurons tout dit des initiateurs de l'émaillage dans le Nivernais. Rien ne nous permet d'attribuer à l'un plutôt qu'à l'autre le curieux présent offert à Louis XIII lors de son passage à Nevers, le 23 décembre 1622 : « un ouvrage d'émail représentant la victoire remportée par Sa Majesté contre les rebelles de la religion prétendue réformée en l'île de Ré... et encore une chasse »[5].

Vers le milieu du XVIIe siècle, la vogue des émaux de verre allant croissant, un artisan, poète et bel esprit, vint ouvrir un atelier à Essonnes, à quelques lieues de Paris, sur la route royale de Fontainebleau. Toute la cour, au passage, défila devant l'établi de Jean Grillet. Le 22 juin 1645, il eut même l'honneur de travailler devant le jeune roi Louis XIV, qui fut fort en peine, paraît-il, de trouver de l'argent à lui donner. Mais Mazarin se tira d'affaire à bon compte en nommant l'artisan-poète émailleur d'Anne d'Autriche. A l'avenir, Grillet signa ses vers : « émailleur de la reine, naguère émailleur des déesses, mais toujours prince des poètes crottez et non crottez ».

C'est un livre amusant que ce recueil de *la Beauté des plus belles*

1. Du Broc de Segange a relevé, le 8 février 1577, Thomas Dagu, « émailleur ». Ce serait le premier en date si l'on pouvait prouver qu'il s'agit bien véritablement d'un émailleur « en verre ».
2. *Journal* d'Héroard, cité par Francklin, *L'Enfant*, t. I, p. 242.
3. Arch. com. de Nevers. CC. 158, 174, 295.
4. Du Broc de Segange, *op. cit.*, p. 249. — Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement*, t. II, p. 365.
5. Parmentier, *Archives de la ville de Nevers*. Cité par Du Broc de Segange, p. 249.

dames de la cour (1647)[1], où Jean Grillet a groupé près d'une centaine de petites pièces à la louange de l'élégante société qui fréquentait son atelier. Quel défilé de grands noms! Gaston d'Orléans et Mazarin, le maréchal de Schomberg, l'abbé de la Rochepozay, le duc de Créqui, le marquis de Sourdis, le marquis de Coislin, le comte d'Harcourt, le duc d'Uzès, le marquis de Brézé, et tout l'essaim des précieuses de la cour, la



FIGURINES EN ÉMAIL DE VERRE.
Fabrication nivernaise — Orléans, Musée historique.

marquise de Rambouillet en tête. Naturellement Voiture y figure, et maître Adam, le menuisier de Nevers, y revient deux fois.

Cette double dédicace ne suffirait pas à rattacher Grillet à la région nivernaise. Mais trop de pièces, dans son livre, se rapportent à Moulins, à la Charité-sur-Loire, à Saint-Pierre-le-Moutier, pour que l'auteur, s'il n'est pas originaire du pays, n'y ait du moins vécu : il en connaissait admirablement la terre et les hommes. Nous pouvons donc, sans grande témérité, en faire un transfuge de l'école nivernaise[2].

1. *La Beauté des plus belles dames de la cour, les actions héroïques des plus vaillants hommes de ce temps*, par Jean Grillet. Paris, Dehain, 1647, in-4°.

2. Du Broc de Segange cite un peintre en faïence, nommé Jean Grillet (1706), *op. l.*, p. [illegible]1.

Malheureusement, le poète-émailleur ne s'est souvenu de son métier que pour « émailler ses vers de quantité de belles pensées ». C'est à peine s'il nous renseigne sur quelques menus objets sortis de ses mains, petits amours, pendants d'oreilles ou glands d'émail. Ce qu'il nous donne de plus précieux, c'est l'enseigne qu'il avait rimée pour décorer sa porte à Essonnes :

Vous pouvez voir souffler le verre
Et faire des pièces d'email.
C'est le plus bel art de la terre,
Pour cent francs l'on voit ce travail.
Mais je me trompe : cet écrit
Réduit mon gain à des oboles.
Apolon trouble mon esprit.
J'ay dit cent francs pour cent pistoles.
Toutefois si l'on ne le peut
Il vous est bien permis de croire
Qu'on en rabat tant que l'on veut. .
Conclusion, il faut pour boire [1].

Si les pourboires de la cour ne purent faire de Grillet qu'un « poète crotté », ses émules nivernais surent tirer meilleur profit du travail du verre, qui devint pour eux une lucrative industrie locale.

Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, la renommée des émaux de Nevers concurrençait la coutellerie de Châtellerault, le cotignac d'Orléans, la poterie de Beauvais ou les jambons de Bayonne : « Les habitants de Nevers, dit l'auteur d'un *Journal de France et d'Italie*, en 1661, sont dans la verrerie de véritables imitateurs des Vénitiens de Murano et des Faentins dans la fayence... Ils ne font pas moins paraître leur industrie à faire des bagues, des pendants d'oreilles et autres joyaux, qu'ils viennent vous présenter à votre arrivée et que vous acheptez sans pouvoir vous en défendre [2]. » Cette réputation est confirmée par le *Dictionnaire géographique* de Corneille (1708), qui fait de la grande rue de Nevers, où s'étaient groupés verriers et émailleurs, « le petit Muran de Venise pour la rareté de divers ouvrages qui s'y font et qu'on transporte dans toutes les provinces de France ».

Impossible d'énumérer les artisans de cette profession révélés par les

1. *Op. cit.*, p. 224.
2. Boutillier (l'abbé), *op. cit.*, p. 100.

actes d'état civil nivernais. Du Broc de Segange en a dressé la liste, en prenant la peine d'établir les tableaux dynastiques de chaque famille avec autant de soin que s'il s'agissait de véritables artistes. Contentons-nous d'en citer quelques-uns, dont la notoriété paraît avoir dépassé celle de leurs confrères, ou qui se recommandent à nous par quelque trait particulier.

Claude Masson (1661), hôte de la *Fleur de Lys*, et Estienne Fauquier (1665-1681), hôte de *Saint Louis*, cumulaient la profession d'aubergiste et



FIGURINES EN ÉMAIL DE VERRE.
Fabrication nivernaise. — Nevers, collection Fichot

celle d'émailleur, ce qui rendait les voyageurs doublement leurs tributaires. Claude Dupont-Saint-Pierre, émailleur de Mme de Bourgogne, faisait mieux encore. En 1704, on le trouve qualifié à la fois d'émailleur et de « renoueur des fractures et dislocations des os du corps humain [1] ».

Un autre émailleur, Jean Alasseur, fut appelé, en 1682, à faire des expériences de son art devant les élèves de philosophie du collège, et l'échevinage l'en récompensa en l'exemptant des charges municipales [2]. A la même époque, Pierre La Motte paraît avoir particulièrement réussi

1. *Arch. com. de Nevers*, GG. 158.
2. *Id.* BB. 31.

dans sa profession, si c'est à lui que s'applique cette mention du *Livre commode des adresses :* « On dit que M. de la Motte, de qui on a veu à la foire, il y a quelques années, de si beaux ouvrages d'émaux et de verre façon d'agathe et de porcelaine, va faire un établissement à Paris, en vertu d'un privilège du grand sceau[1] ».

Au XVIII[e] siècle, citons François Gounnot (1715), breveté par Marie-Anne de Bourbon, pour les beaux ouvrages qu'il lui avait fournis pendant son séjour à Bourbon[2]; Guillaume Bouillot; Jean Morillon et son fils François, mort en 1758; Louis Gillot, qui, avec son associé Pierre Jaquin, s'était fait une réputation pour ses perles « ardentes et surnaturelles », dont les couleurs vives et le parfait orient faisaient, au dire du *Journal de Verdun*[3], un fard merveilleux et répandaient un agrément extraordinaire dans les ajustements des dames »; Pierre Dufour, et son fils Claude (1767), qui expédiait ses figures d'émail jusqu'à Lyon.

Tous ces émailleurs se succédaient de père en fils, et c'étaient de véritables dynasties que celles des Beaunier, des Roy, des Raisonnier, des Carré, des Doin, des Dupont-Saint-Pierre, des Faucillon, dont le dernier représentant, Jean Faucillon, employé à la mairie de Nevers, ferma, au dire de Du Broc de Segange, l'ère de l'émail dans sa ville natale. Malheureusement, si nous avons des noms d'artisans plus que nous n'en voudrions, nous sommes moins bien renseignés sur la nature des objets qui sortaient de leurs mains.

François Morillon s'était fait une spécialité de personnages mythologiques. En 1730, il livrait à l'échevinage, pour être offertes en cadeau, sept grandes figures de « fausses divinités » à six livres pièce, accompagnées d'une pacotille d'amours, de bergères, de bracelets, de pommes de canne[4]. C'est encore lui, sans doute, qui eut l'honneur de fournir les deux douzaines de « faux dieux en émail montés sur des piédestaux dorés », présentés en 1733 à la duchesse de Nivernais lors de son arrivée à Nevers[5].

Son concurrent, Guillaume Boulliot, se réservait les figures de dévotion qu'il vendait six livres pièce, les cygnes nageurs à quinze sols,

1. Pradel (du), *Livre commode des adresses*, 1691.
2. *Arch. com. de Nevers*, BB. 6.
3. *Journal de Verdun*, janvier 1744, p. 68. Cité dans le *Dict. de l'ameublement* d'Henry Havard.
4. *Arch. dép. de la Nièvre*. E. 265-266. Cité par Boutillier, p. 102.
5. Du Broc, *loc. cit.*, p. 250-251.

les papillons, les fleurs, les oiseaux et les chiens à dix-huit sols la douzaine, les christs avec tête de mort et écriteau. Corbeilles, bouquets, affiquets, constituaient sa fabrication courante. Les figures « grotesques », à quatorze livres la douzaine, étaient déjà du travail plus soigné[1].

Malgré tout, si nous en jugeons par les rares spécimens conservés aux musées de Sèvres, de Nevers et d'Orléans, et qui ne paraissent pas remonter plus haut que le règne de Louis XVI, le talent des émailleurs nivernais ne s'est guère élevé au-dessus d'une honnête fabrication



Les Saisons.

Émaux de verre, fabrication nivernaise. — Orléans, Musée historique.

commerciale. Si les quatre petites figures des *Saisons* du musée d'Orléans ne manquent ni d'esprit ni de grâce, la *Madone* et le *Saint André* de la collection Fichot ressemblent plus à des jouets d'enfants qu'à des figurines d'art. Quant aux tableaux composés, dont nous donnons un exemple avec le *Calvaire* du musée de Nevers, c'est le triomphe de la difficulté vaincue et du mauvais goût. Sur ce Golgotha pour Lilliput, l'émailleur a étagé tous les saints et saintes de son paradis en verre filé, avec la naïveté d'un primitif du XIV[e] siècle. Partout s'épanouissent des fleurs étranges, perchent des oiseaux invraisemblables, tandis qu'au

1. Boutillier, *op. cit.*, p. 102.

pied des rochers d'émail, bergers et bergères gardent leurs troupeaux frisés. Il faut l'extrême rareté de semblables compositions pour leur donner un intérêt, même de collection.

De Nevers, premier centre de fabrication, l'industrie de l'émail de verre se répandit assez promptement dans les villes voisines, à La Charité-sur-Loire, à Moulins, à Orléans[1]. On trouve un marchand émailleur à Marseille, en 1748[2], et les *Avis divers* du 22 juillet 1777 révèlent la présence à Rouen d'un certain Mérignon, installé rue Malpalu, qui venait de terminer « *l'Histoire de l'Enfant prodigue* en figures d'émail, de la hauteur de deux pouces et demi, renfermée dans six tableaux de six pouces de haut sur huit de large et quatre de profondeur ». L'artiste exposait ces ouvrages, « qui avaient chacun leur perspective », dans des cadres à la grecque[3].

Mais c'était naturellement à Paris que s'étaient établis les souffleurs de verre les plus en renom. Venaient-ils de Nevers ? C'est fort possible, car, au XVIIe siècle, nous voyons plusieurs d'entre eux choisir la capitale du Nivernais pour y prendre femme dans les familles d'émailleurs du cru. Claude Désireix épouse Claude Dupont-Saint-Pierre, et Louis Leschain Denise Provost[4]. En tout cas, ils semblent n'avoir été jamais très nombreux, et c'est à peine si nous avons quelques noms à citer.

Les *Comptes des bâtiments du roi* nous font connaître Poulet, qui reçoit soixante-douze livres pour « ses ouvrages d'émail » à la « machine » des Fables d'Esope, dans le labyrinthe de Versailles, et son confrère Hubin qui, de 1675 à 1679, touche près de neuf cents livres pour le même objet[5]. S'il peut s'élever un doute sur la nature des travaux exécutés par Poulet, il n'en peut subsister aucun sur ceux d'Hubin. Il s'agit bien d'ouvrages de verre, car le *Livre commode* nous le montre rue Saint-Martin, devant la

1. Du Broc de Segange cite Guillaume Potier, à la Charité (1687), et Jean Perrot (1679), à Orléans. Son fils, maître de la verrerie d'Orléans, avait un bureau à Paris, quai de l'Horloge (*Livre commode* de 1691).

2. Baptiste Gaultier (1748) cité par Du Broc, p. 261.

3. Cité par Garnier, *Histoire de la Verrerie*, p. 335.

4. Du Broc, *op. cit.*, p. 254 et 257.

5. Guiffrey, *Comptes des bâtiments du roi*, t. I, 804, 875, 934, 976, 1067. On connaît les trente-neuf fontaines du labyrinthe, représentant, à l'aide d'animaux en plomb coloriés, les principales fables d'Esope. Mais il est impossible de se faire une idée de la *machine* pour laquelle Hubin et Poulet exécutèrent des ouvrages d'émail. Tout ce qu'on peut en dire c'est qu'on l'abritait sous un étui et qu'elle comportait des figures d'animaux. Cf. Jehan, *Le Labyrinthe de Versailles*, 1901, in-4°.

rue aux Ours, fabriquant des baromètres, des thermomètres et des hydromètres « d'une propreté particulière ». Il s'était même acquis, dans sa profession, une véritable renommée, et Fontenelle, qui le qualifie de « fameux émailleur et fort habile en ces matières », nous apprend qu'il



CALVAIRE

Émail de verre, fabrication nivernaise. — Musée de Nevers.

voyageait jusqu'en Angleterre, pour perfectionner ses intruments sur les avis des membres de la Société royale (1684)[1].

Nous ne savons si son concurrent Do, rue du Harlay, près du Palais de Justice, était aussi capable de se livrer à des travaux d'art. Le *Livre*

1. Fontenelle, *Œuvres*, éd. 1742, t. V, p. 119 (*Éloge d'Amontons*).

commode de 1691 semble n'en faire qu'un fabricant de thermomètres simples et à bon marché ; mais Raux, rue Saint-Denis, tout en vendant des « aigrettes d'émail d'une grande beauté, réfractaires à la poussière, faisait toutes sortes de figures humaines et autres représentations »[1]. On peut, sans trop de témérité, lui attribuer ces neuf boutiques de la foire, garnies de petites figures d'émail, qui se trouvaient, en 1696, dans le mobilier de la couronne, avec tout un cortège de métiers de la rue : porteurs de chaise avec leur chaise, vinaigrier avec sa brouette, gagne-petit, vendeur de noir à noircir, chaudronnier[2].

Son fils et successeur, Jacques Raux, s'acquit une réputation plus grande encore par ses objets d'étrennes en émail : « hommes, femmes, joueurs, musiciens, petits corps de logis avec des appartemens fort jolis où se passent des histoires véritables »[3]. Son adresse imprimée renchérit encore sur cette réclame : « Raux, émailleur du roy, marchand jouaillier privilégié du roy, suivant la cour, demeurant rue Saint-Martin, au coin de la rue Saint-Julien-des-Ménétriers, à l'enseigne des *Armes royales*, lequel Raux fait et vend de toutes sortes de figures grotesques à garnir les cabinets et cheminées, aigrettes pour les ballets et tragédies, beaux colliers de perles, pendans d'oreilles, etc. »

Malheureusement pour la gloire de Raux, le temps a respecté deux de ses chefs-d'œuvre : *le Triomphe de Jupiter sur les bords du Tibre* et *la Comédie italienne*, tous les deux au musée de Cluny[4]. Nous sommes obligés de convenir que le talent de l'auteur ne le met guère au-dessus de ses confrères de Nevers. Ses Scapins et ses Scaramouches restent loin de leurs modèles italiens, dont le Musée d'art industriel de Vienne et le Musée de Sèvres possèdent de si charmants spécimens[5].

Ajoutons, cependant, qu'à ces objets d'étagère et de parure, prisés, paraît-il, tout particulièrement par le poète Piron[6], Raux avait joint la fabri-

1. *Livre commode des adresses.*

2. Inventaire du mobilier de la couronne pour 1696. Cité par Francklin, *l'Enfant*, t. II, p. 279.

3. *Mercure de France*, nov. 1745, p. 186. Cite par Francklin, *op. cit.*

4. *Musée de Cluny*, nos 4760 et 4761. C'est au revers du tableau de *la Comédie italienne* qu'est collée l'adresse de Raux.

5. Musée de Sèvres, no 4094. — Musée d'art industriel de Vienne (Salle XX, vitrine V, nos 12, 18, 21). Nous remercions tout particulièrement M. le Dr Herman, conservateur du musée, qui nous a obligeamment communiqué les photographies que nous reproduisons, p. 387.

6. *Année littéraire* de 1758, selon Spire Blondel, *l'Art intime*, p. 200. Nous n'avons pu retrouver le passage.



Jacques Raux. — La Comédie italienne.

Tableau en émail de verre. — Musée de Cluny

cation, d'une utilité et d'un mérite incontestables, des yeux artificiels. L'*Almanach Dauphin* de 1777 l'annonce en termes élogieux : « Raux, rue des Juifs (il changeait souvent d'adresse), émailleur du roi, fait des yeux d'émail qui imitent si parfaitement le naturel, qu'il est presque impossible de ne pas s'y méprendre. Sa générosité va jusqu'en faire donner gratis aux pauvres tous les lundis. » Ce verrier philanthrope mourut à la fin de 1777. Auzou père et fils, dépositaires de ses procédés, lui succédèrent [1].

A la fin du XVIII[e] siècle, l'émaillerie en verre était plus répandue que jamais : « C'est de tous les arts que je connoisse un des plus agréables et des plus amusans, écrit Diderot dans *l'Encyclopédie*. Il n'y a aucun objet qu'on ne puisse exécuter en émail par le moyen du feu de la lampe, et cela en très peu de temps, et plus ou moins parfaitement, selon qu'on a une moindre ou une plus grande habitude de manier les émaux et une connaissance plus ou moins étendue de l'art de modeler [2]. » Et l'avisé critique ne craint pas d'entrer dans les détails les plus minutieux, pour permettre à ses lecteurs de se livrer à ce divertissement artistique. Mais, mise ainsi à la portée de tous, l'émaillerie à la lampe cessa d'être un objet de curiosité. Trop d'amateurs s'y livrèrent pour que les professionnels pussent encore en tirer profit. Ces derniers se consacrèrent exclusivement à la fabrication commerciale des baromètres, des thermomètres, des aigrettes en verre filé, des fleurs, des fausses perles, du jais, des plumes à écrire, des yeux artificiels. Les petites figures d'émail, les gentillesses de cabinet n'intéressèrent plus que les badauds des foires.

Cependant, avant de disparaître, l'art du souffleur à la lampe jeta une dernière lueur, et, prêt à s'éteindre, trouva son plus talentueux interprète dans la personne de Charles-François Hazard (1758-1812), dont le Musée des Arts décoratifs conserve le chef-d'œuvre, une statue équestre d'Henri IV, haute de dix pouces (270 millim.), dimensions extraordinaires pour la matière. Le morceau est incomplet, le cheval ayant été dérobé lors de l'emménagement des collections au Pavillon de Marsan. Mais il n'y a

1. *Avis divers*, 20 déc. 1777. — Ces artistes appartenaient sans doute à la même famille que Guillaume Auzou, émailleur-fayencier, décédé le 5 août 1753, rue du Faubourg-Saint-Denis, Salle au Comte, dans la maison qu'il occupait avec son frère Bernard Auzou, émailleur. L'inventaire après décès signale dans l'atelier « une lampe à souffler de fer blanc et un soufflet » (J. Guiffrey, *Scellés d'artistes*, t. II, p. 171).

2. *Encyclopédie*, t. V, p. 543.

peut-être pas lieu de trop le déplorer, car la monture du bon roi était loin d'être sans reproche[1]. En revanche, la figurine est un des meilleurs travaux



Ch.-F. Hazard. — Statue équestre d'Henri IV (fragment).
Émail de verre. — Paris, Musée des Arts décoratifs.

à la lampe que nous connaissions, et nous ne pouvons que nous associer au rapport de la *Société des inventions et découvertes*, du 8 prairial an X,

1. Voir dans Garnier, *Histoire de la Verrerie*, p. 337, le dessin de l'objet complet.

appréciant l'œuvre d'Hazard : « Ces légers défauts sont bien compensés par l'exécution de la personne et du costume de son héros, dans lesquels l'artiste a fait disparaître la dureté et le froid de la matière par la souplesse des formes, la légèreté et les nuances des draperies. »

Quelque temps après avoir exécuté son *Henri IV*, Hazard avait été admis, sous les auspices du savant minéralogiste Sage, à travailler devant la cour. Il avait modelé une figure du Dauphin et un œil en émail de la couleur des yeux de Marie-Antoinette, ce qui avait mis le comble à sa réputation[1].

Après lui, nous n'avons plus d'émailleur en verre à citer. L'art du souffleur à la lampe, comme tant d'autres curiosités qui ont passionné nos pères, perdit toute sa vogue, dès que le petit voile de mystère qui entourait ses procédés se trouva soulevé. D'ailleurs, s'il est permis de déplorer la disparition d'une gracieuse industrie d'autrefois, il faut avouer que les objets façonnés par les émailleurs ne méritaient guère le titre d'œuvres d'art, au moins dans leur ensemble. On s'expliquerait même difficilement comment ils ont pu rester à la mode pendant plus de deux siècles, si l'on n'avait tant d'autres exemples des caprices du goût, tout aussi extraordinaires. Ne nous montrons pas cependant trop sévères pour ces légères figulines qui rachètent tant d'imperfections par la naïveté des attitudes, la gaieté du coloris, l'esprit des accessoires, et qui ont droit au moins à une place d'honneur dans les vitrines de la curiosité. Leur insigne rareté leur assure de nos jours auprès des collectionneurs un accueil que des œuvres plus artistiques se sont vu parfois refuser. Les modestes « grotesques » des émailleurs nivernais atteignent aujourd'hui dans les ventes publiques des prix qui laissent bien loin derrière eux les quatorze livres par douzaine qu'on payait jadis à leurs auteurs[2].

Henri CLOUZOT

1. Ces renseignements, que Spire Blondel a le premier mis au jour dans *l'Art intime*, p. 204, proviennent d'une brochure de G.-F. Le Camus, *Un vieux peintre en émail*, que nous n'avons pu nous procurer.

2. Les *Scellés d'artistes* (t. III, p. 251) nous fournissent une douzaine de noms d'émailleurs parisiens du XVIII[e] siècle, entre autres Guillaume Piedoux, émailleur privilégié du roi, mort le 23 mars 1754, rue Saint-Martin, à l'Image Notre-Dame; Louis Prevost, émailleur ordinaire du roi, mort le 8 septembre 1709, rue Saint-Martin; Roch Cachet, rue de la Verrerie, mort avant 1732; Jacques Tarade, mort le 15 mai 1743, rue Bourg-l'Abbé, à l'enseigne de la Ville de Milan, etc. Faute d'indications suffisantes, nous ne les avons pas fait figurer parmi nos émailleurs en verre.



Robert van der Hoecke. — Vue d'Ostende.
Vienne, Musée impérial.

L'EXPOSITION DE L'ART FLAMAND DU XVIIe SIÈCLE

AU PALAIS DU CINQUANTENAIRE DE BRUXELLES [1]

Si l'on me demandait quel est, à mon avis, le plus grand des peintres flamands du xviie siècle, — naturellement après Rubens, dont le libre et puissant génie plane bien haut par-dessus tout l'art de son temps, — ce n'est pas à coup sûr Van Dyck que je nommerais, ni Jordaens ou Brauwer : personne autre que le simple, modeste, et admirable Snyders. Celui-là diffère pour moi de tous ses contemporains par la qualité de son œuvre exactement de la même façon que son visage et tout l'ensemble de son apparence se distinguaient des leurs, à en juger du moins par les portraits que nous a laissés, des uns et des autres, leur confrère Van Dyck. J'ai eu précisément, à Bruxelles, la joie de revoir le merveilleux portrait du peintre-animalier par son jeune camarade de

1. Second et dernier article; voir la *Revue*, t. XXVIII, p. 177.

l'atelier de Rubens, et, cette fois encore, ainsi que souvent déjà à Vienne dans la galerie du prince de Liechtenstein, j'ai été frappé de constater à quel point collaboraient ici, pour nous émouvoir, le talent du portraitiste et les traits du modèle[1]. Aussi bien Van Dyck lui-même, en peignant cette belle et touchante figure de poète, a-t-il dû sentir en elle, dans la pure noblesse de ses lignes comme dans l'intensité pathétique de son expression, quelque chose d'exceptionnel et qui lui imposait des devoirs nouveaux : car jamais, dans aucun autre de ses portraits, il n'a plus complètement réduit son effort à nous restituer la seule « humanité » d'un visage, sans recourir au moindre artifice de virtuosité, ni de mise en scène. Avec une fidélité visiblement mêlée de respectueuse affection, il s'est contenté de nous transmettre, telle qu'il avait accoutumé de la voir, l'image de cet homme au cœur généreux et profond, représentant parfait des plus éminentes aspirations « poétiques » de sa race ; l'image d'un bourgeois flamand, cela est certain, et dont la sobre élégance tout intime n'a rien de commun avec le charme aristocratique de maints autres modèles, italiens ou anglais, que peindra bientôt l'habile et brillant jeune maître. Mais combien nous découvrons de pensée sous les contours délicats de ce long visage affiné par la flamme continue de la vie intérieure, et quelle mélancolie doucement résignée dans le regard lointain de ces yeux creusés ! Ou bien qu'on se rappelle un autre portrait de Van Dyck, au musée de Cassel, où Snyders nous est montré en compagnie de sa bonne grosse femme, et où cette dernière, d'un geste de confiance adorablement ingénu, appuie sa main potelée sur la main souple et nerveuse de son mari[2] ! Certes, nous ne craignons point que celui-ci se dérobe jamais à une promesse de tendre et active protection familiale dont il semble ainsi nous avoir pris à témoins pour l'éternité ; et cependant, avec quelque bonheur qu'il se résigne à la calme médiocrité d'un tel lien, conforme aux usages vénérables de sa condition et de son métier, combien nous devinons que son âme, en secret, lui reste supérieure, et que, dans l'existence quotidienne comme dans son art, une fatalité de paresse dédaigneuse ou

1. Ce portrait a été reproduit dans notre précédent article, p. 191.

2. La figure de Snyders, dans le portrait de Cassel, n'est d'ailleurs qu'une copie, à peine changée, du portrait de la collection Liechtenstein, qui sans doute aura été l'étude peinte directement d'après le modèle, en vue du *Portrait de famille* offert par le jeune Van Dyck à son maître et ami.

de rêverie l'empêchera toujours d'utiliser une grande part de ce clair et robuste génie qui réside en lui!

Du moins reconnaissons-nous la trace du génie artistique de Snyders jusque dans les plus humbles des morceaux que nous conservons de sa main. Le maître-peintre anversois a beau rabaisser son rôle à devenir simplement l'un des assistants de son glorieux ami, le fournissant de



Phot. P. Becker

FRANS SNYDERS ET P. P. RUBENS. — INTÉRIEUR DE CUISINE.
Collection du comte de Hemricourt de Grunne, à Bruxelles

figures d'animaux pour ses *Chasses*, ou d'étalages de poissons pour ses *Philopœmen* et ses *Cuisines de Marthe ;* chacun de ses coups de pinceau a pour nous une saveur exquise, une saveur à la fois toute flamande et toute originale, qui s'insinue en nous presque à notre insu, et ne cesse pas de nous causer une jouissance plus vive à mesure que nous nous habituons à la percevoir. De plus en plus, au contact de la peinture flamande du XVIIe siècle, nous apprenons à goûter la fraîche et sensuelle poésie de cet art, — en apparence inférieur, — de l'homme qui entre tous a le mieux réussi à atteindre la mystérieuse beauté « musicale » non seule-

ment de la vie des bêtes, mais de celle même de la nature inanimée : aussi différent des Fyt ou des Paul de Vos, des Van Kessel ou des Heda, qu'un Ruysdaël le sera de toute l'honnête famille bourgeoise des Van Goyen et des Hobbema.

Je n'ai malheureusement pas trouvé, parmi les nombreux Snyders exposés au Palais du Cinquantenaire, l'équivalent des tragiques *Combats d'animaux* du musée de Munich, ni même de ces études délicieuses d'après une figure de *Chevreuil* qu'a récemment acquises le musée de Bruxelles : tout au plus des *Chiens danois* du musée de Lille, et *Trois chiens autour d'une écuelle* prêtés par M. Cardon peuvent-ils nous faire deviner l'incomparable animalier qu'a été Snyders. Mais il y a là un tableau qui suffirait, à lui seul, pour placer ce maître admirable au-dessus, — ou plutôt absolument à l'écart, — de tous les autres peintres de son genre comme de son école : une grande *Couronne de fruits*, appartenant aux collections, d'ailleurs très riches et trop peu connues, de la Ville de Bruxelles. Par sa couleur et sa lumière, et par ce parfum de poésie flamande qui s'en dégage avec une intensité singulière, cette pièce dépasse peut-être encore une autre *Guirlande* analogue qui, malgré la fâcheuse manière dont elle a été « complétée » de nos jours par Alexandre Vollon, est bien l'un des plus précieux joyaux du Musée Royal bruxellois. Et comment ne pas signaler aussi un autre des échantillons merveilleux du génie décoratif de Snyders, inscrit au catalogue de l'exposition sous le nom de Rubens, mais sans que celui-ci ait pris, peut-être, aucune part à son exécution : une sorte d'*Intérieur de cuisine* (au comte de Hemricourt de Grunne), avec deux figures que l'on croit être celles de l'un des enfants de Rubens et de sa gouvernante ? A côté de ces deux figures banales, l'étalage de gibier et de fruits nous apporte un véritable enchantement pittoresque, toujours sans l'ombre de cette réalité précise et documentaire qui se dégage pour nous de la plupart des savantes natures mortes hollandaises ou flamandes, mais avec un flamboiement harmonieux de nuances qui évoque proprement en nous l'idée d'une de ces « symphonies de la chair » que nous nous obstinions autrefois à vouloir découvrir dans des romans de Zola ou de son école.

Plus d'une fois, en vérité, la vue de ces admirables peintures de



P. P. RUBENS. — LE COQ ET LA PERLE.

Aix-la-Chapelle, Musée Suermondt

Snyders m'a inspiré le regret qu'un aussi noble et délicat interprète de l'un des plus hauts éléments de l'âme flamande n'ait jamais osé, — ou daigné, — essayer son génie dans des sujets religieux et allégoriques comme ceux que traitaient, autour de lui, des hommes infiniment moins faits pour les animer de vivante beauté ; et plus d'une fois, au contraire, la contemplation des œuvres même les plus remarquables de Jordaens m'a conduit à regretter que celui-ci, changeant de rôle avec son éminent confrère et ami, ne se fût point donné tout entier à la peinture de tranches plantureuses de saumon ou de venaison. Non pas assurément que je méconnaisse l'insigne valeur professionnelle d'un maître qui, dans certains de ses nus (surtout au musée de Bruxelles), ou encore dans quelques portraits de grasses jeunes femmes (notamment à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne), s'est exalté jusqu'à une sorte de joyeuse ivresse poétique, et au service de laquelle il apportait, lui aussi, un très robuste talent de dessinateur et de coloriste. Mais il y avait chez lui, avec tout son génie et tout son savoir, une pauvreté trop manifeste d'intelligence, — ou, plus exactement, de « vie spirituelle », — qui le rendait incapable de sentir bien profondément l'« humanité » d'une figure humaine : le condamnant toujours à n'en saisir que son aspect « animal », et ne nous offrant par là qu'une satisfaction artistique toujours incomplète, — faute pour Jordaens de s'être résigné à choisir des sujets qui, comme ceux de Snyders, se fussent parfaitement accommodés de nous être présentés dans ces conditions. Sans compter que cette lacune instinctive du tempérament, d'ailleurs très robuste et très personnel, du maître flamand a exercé une influence fâcheuse jusque sur la partie purement technique de son art, en ne permettant jamais à aucune de ses œuvres de posséder l'harmonieuse et secrète unité d'ensemble que nous exigeons inévitablement dans les sujets d'un ordre intellectuel un peu relevé. Ses plus belles peintures ne nous apparaissent encore que comme des assemblages de superbes « morceaux », et qui jamais ne réussissent, dans une même œuvre, à nous procurer tous une égale jouissance [1].

C'est là, à mon avis, beaucoup plus que dans la rudesse ou le mauvais

1. Ai-je besoin de rappeler aux lecteurs de la *Revue* la pénétrante étude consacrée naguère à Jordaens par M. Louis Gillet, à propos d'une exposition où se trouvait réunie l'œuvre presque tout entière du maître flamand ? Voir t. XVIII (1905), p. 223.

goût communément reprochés à ce maître, que doit être cherchée l'explication de ce que je ne craindrais pas d'appeler notre injustice à son égard, ou, en d'autres termes, de la difficulté que nous éprouvons à « aimer » une œuvre qui, cependant, s'impose de force à notre admiration. Inconsciemment, nous sommes choqués de ce que nous découvrons toujours, dans cette œuvre, d'artificiel et de disparate ; et ce sentiment de gêne s'accroît en nous à mesure que s'élève le niveau « spirituel » des sujets abordés. En vain, par exemple, au Palais du Cinquantenaire, le *Martyre de sainte Apolline*, malencontreusement enlevé de l'église des Augustins d'Anvers ; en vain, l'*Adoration des Mages* de Dixmude, le *Souper d'Emmaüs* du musée de Dublin, l'*Allégorie de la paix de Westphalie* envoyée par le musée de Christiania nous révèlent une foule de qualités artistiques d'un degré supérieur, avec des mouvements d'une justesse ou d'une vigueur dramatique étonnantes, des effets de lumière dont l'expressive hardiesse n'a point d'équivalent dans tout l'art des Flandres : rien de tout cela ne vaut à nous émouvoir autant que la plus simple des compositions religieuses de Rubens ; et toujours c'est parce que l'incompétence « spirituelle » du peintre l'a empêché d'imprégner d'une vie d'ensemble ces divers sujets, trop « humains » pour lui, ou même de procurer à nos yeux une impression pittoresque tant soit peu homogène. Il n'y a pas jusqu'aux trois versions nouvelles de la *Fête des rois*, — appartenant au musée de Valenciennes, à l'Académie de Pétersbourg, et à la collection bruxelloise de M. Empain, — dont l'exubérante gaîté se transmette à nous aussi librement et pleinement que nous l'eussions désiré, et non pas autant parce que cette gaîté se trouve être, elle-même, d'espèce trop grossière que parce que le peintre n'a point su en imprégner, pour ainsi dire, l'atmosphère qui entoure ses personnages, ni approprier à l'expression de ceux-ci la lumière et l'accent foncier de son œuvre. Aussi bien suis-je tenu d'avouer que l'art de Jordaens se trouve assez pauvrement représenté à l'Exposition de Bruxelles. Seules, des pièces telles que le curieux *Piqueur* du musée de Lille, la *Tête de Vieillard* du musée de Douai, les *Portraits* prêtés par le duc d'Anhalt, MM. Colnaghi, et M. Jules Porgès, ont de quoi nous rappeler l'exemplaire maîtrise que pouvait déployer, à l'occasion, le peintre anversois ; et encore serais-je tenté de préférer à ces œuvres éminemment « jordanesques » une *Vieille femme avec une chandelle*, de la collection de M. Wilhelm Clemens,

qui nous montre Jordaens s'amusant, avec une élégance et une fantaisie tout à fait imprévues, à imiter les ingénieux « effets de nuit » de l'école du Caravage.

Le délicieux et subtil Corneille de Vos, lui non plus, n'obtient pas au



Phot. P. Becker.

PORTRAIT DE BRAUWER PAR LUI-MÊME.

Collection de M. Ad. Schloss, à Paris.

Palais du Cinquantenaire l'importance ni le rang qu'il aurait mérités; mais cette fois, je veux dire simplement que j'aurais aimé à rencontrer en plus grand nombre des morceaux de sa main, petits ou grands, à la condition

qu'ils fussent authentiques, — car, à la différence de Jordaens, Corneille de Vos n'a jamais rien produit qui ne fût parfait. Il a été, par excellence, l'« artiste », au plus noble sens du mot, parmi les peintres de sa race : l'homme qui, d'instinct, a toujours eu besoin de promouvoir son œuvre à un degré supérieur de vie et de beauté, employant à cette fin idéale aussi bien tous les artifices de sa science que toutes les énergies intimes de son cœur et de sa pensée. De l'« artiste », peut-être en a-t-il eu l'inévitable défaut, consistant dans l'incapacité de garder à son œuvre un certain charme mystérieux d'aisance, de fraicheur, et de naturel, qui nous ravisse au point de ne pas nous laisser même le loisir de ce sentiment réfléchi qu'est notre admiration. Chez Corneille de Vos, nous nous apercevons toujours qu'un grand peintre est là, derrière le tableau, un peintre qui n'a rien négligé pour notre plaisir, depuis l'agencement sans cesse varié de la pose et la chantante symphonie des couleurs jusqu'à l'évocation la plus nuancée de l'âme des modèles, avec la diversité infinie de leurs caractères. Mais comme tout cela, en effet, réussit à nous plaire, et avec quelle volupté nous assistons à cet effort passionné de l'artiste flamand ! Dans le souvenir que nous conservons du musée de Bruxelles, par exemple, combien les plus gracieux portraits de Van Dyck occupent peu de place en comparaison de ce portrait merveilleux où Corneille de Vos s'est figuré lui-même avec son excellente femme et ses deux enfants ! Jamais, je crois bien, l'art des Pays-Bas n'a rien produit de plus achevé, au double point de vue de l'agrément pittoresque et de la signification expressive, — jamais en tout cas depuis les anciens portraits de Van Eyck et de Petrus Christus. A Anvers, c'est le groupe solennel des notables agenouillés aux pieds de saint Norbert ; à Berlin, les deux filles du peintre jouant avec des fruits ; à Cassel, un directeur d'orphelinat accompagné d'un petit garçon : toutes œuvres qu'il est impossible d'oublier quand on les a vues, et si différentes l'une de l'autre, et pourtant si pareilles par l'exquise jouissance que nous en retirons !

Aussi aurais-je rêvé d'en rencontrer beaucoup, de ces inoubliables portraits de Corneille de Vos, dans les salles de l'exposition provisoire de l'art flamand du XVIIe siècle. Je m'imaginais, en particulier, que les vieilles familles bourgeoises d'Anvers ou des environs ne pouvaient manquer de posséder encore maints ouvrages précieux du portraitiste favori de leurs



PORTRAIT DE FEMME

ancêtres d'il y a trois cents ans, et consentiraient volontiers à nous les montrer. Hélas ! à l'exception de deux charmants *Portraits de femmes*, prêtés à l'exposition par le duc d'Arenberg et M. Jules Meer, d'Anvers, toute la petite série des portraits de Corneille de Vos est venue à Bruxelles de collections étrangères : musées d'Aix-la-Chapelle, de Berlin, de Cassel, et de Dunkerque, galeries privées de Paris ou d'ailleurs. Du moins ne saurais-je assez dire l'enchantement qu'offrent à nos yeux, par exemple, un *Portrait de jeune femme* du musée d'Aix-la-Chapelle, un autre portrait de *Dame avec un éventail*, appartenant à M. Jules Porgès, ou l'adorable *Tête d'enfant* du musée de Dunkerque, — le seul musée français qui ait l'orgueil le pouvoir inscrire dans son catalogue l'un des noms les plus chers de toute l'école flamande. Ah ! le superbe livre qu'il y aurait à faire sur Corneille de Vos, à la lumière de ces tableaux et d'autres que je continue à penser qu'on découvrirait, ne serait-ce qu'en examinant les innombrables portraits attribués à Van Dyck !

Et il y aurait aussi une étude bien intéressante à tenter sur Gaspard de Crayer, ce type accompli du bourgeois flamand, avec toutes les qualités et tous les défauts ordinaires de l'espèce : une étude où l'on nous ferait voir de quelle façon cet habile et loyal artiste a, si je puis dire, traduit en simple prose flamande le langage poétique rapporté d'Italie par son collègue Rubens, créant par là une œuvre absolument différente de celle de ce maître et de son école, sous la ressemblance extérieure des sujets ou des procédés. Mais les organisateurs de l'Exposition bruxelloise n'ont pas eu le loisir, évidemment, de se délivrer du préjugé qui confond aujourd'hui Crayer parmi la troupe impersonnelle des Schut et des Van Thulden. On sent trop qu'ils ont jugé inutile de choisir, à notre intention, quelques morceaux caractéristiques dans la foule des « machines » fournies infatigablement par le vieux peintre gantois aux églises des Flandres : et après avoir regardé, au rez-de-chaussée du Palais du Cinquantenaire, une magnifique figure d'*Abbé officiant*, c'est, une fois de plus, au Musée de Bruxelles que le visiteur ira apprécier la très réelle valeur artistique, mais surtout l'éminente portée historique et « ethnographique » de l'œuvre d'un peintre qui naguère, — ne l'oublions pas ! — a eu l'honneur d'arrêter au passage l'attention respectueuse de notre Fromentin.

Resterait à parler, maintenant, de la glorieuse école des « peintres de genre », les Brauwer et les Teniers, sans oublier leur émule Craesbecke, très abondamment représenté au catalogue de l'exposition bruxelloise. Mais sur les deux premiers de ces maîtres l'exposition bruxelloise n'a rien à nous apprendre, si ce n'est, peut-être, l'extrême richesse et variété de leur manière, tandis que nous serions communément portés à la croire fixée dans un très petit nombre de « types » immuables. Aussi bien ne saurait-on trop féliciter les organisateurs de l'exposition du soin qu'ils paraissent avoir mis à ne nous montrer là que des œuvres d'une qualité excellente : le cabinet consacré à Teniers, notamment, nous offre un échantillon à peu près parfait de ce que devraient être, à mon sens, toutes les salles d'une exposition provisoire telle que celle-ci. Non seulement la plupart des morceaux présentent des garanties à tout le moins acceptables d'authenticité : chacun d'eux, en outre, nous révèle un aspect particulier du talent de l'auteur, et beaucoup parmi les plus curieux ont pour nous l'inappréciable mérite de la nouveauté, ayant été extraits momentanément de collections privées belges ou étrangères.

Qu'il me suffise après cela de citer, entre ces tableaux de Teniers, une délicieuse *Auberge sous des tilleuls*, appartenant à Mme Thieme de Leipzig, — véritable chef-d'œuvre de simple et touchante « poésie » familière, — un excellent petit *Portrait d'homme* au duc d'Anhalt, des *Joueurs de boules*, d'une vie singulière, au baron Janssen de Bruxelles, et deux envois du musée de Christiania, une *Plage* et un *Paysage montagneux* qui nous révèlent, une fois de plus, l'éminente originalité du peintre des « magots » dans ce genre du paysage où il lui aurait été donné, s'il l'eût voulu, de surpasser les plus habiles « spécialistes » de son temps. Mais encore ces paysages eux-mêmes de Teniers se ressentent-ils toujours très profondément de l'influence du goût italien, avec une certaine contrainte « classique » qui les empêche de nous produire une libre et vivante impression de nature : et tout leur agrément s'efface pour nous en comparaison de la merveilleuse fraîcheur printanière de tels paysages rapidement esquissés par la main plus puissante, tout ensemble, et plus délicate du « raté » de génie qu'a été le grand rival de Teniers, Adrien Brauwer. Que l'on regarde, par exemple, à l'exposition de Bruxelles, l'extraordinaire morceau du musée de Berlin intitulé *le Berger*, mais qui n'est, en réalité, que

l'ébauche improvisée d'un paysage flamand tout pénétré de chaude et frémissante lumière matinale ! N'est-ce pas comme si Brauwer, ce jour-là, s'était enivré joyeusement d'air et de soleil, avant d'aller s'enivrer de bière avec ses modèles au cabaret voisin ? Car je sais que la critique d'aujourd'hui croit devoir contester la tradition séculaire suivant laquelle le portraitiste attitré des ivrognes se serait mêlé personnellement à leur société ; mais



P. P. Rubens. — Saint Basile.
Esquisse pour une figure du plafond de l'église des Jésuites, à Anvers. — Musée de Gotha.

voilà encore un problème biographique que l'examen de l'œuvre de Brauwer suffirait à résoudre en faveur de l'ancienne légende ! Et il se peut que, sans cette fréquentation assidue de la taverne, le génie du maître se fût élevé plus haut, nous eût laissé une œuvre plus diverse et plus élaborée : mais, à coup sûr, nous n'aurions pas eu des figures d'une vérité « professionnelle » aussi saisissante que celles qui notamment, au Palais du Cinquantenaire, nous ravissent dans les *Intérieurs de cabaret* du musée de Valenciennes et de la collection de M. Adolphe Schloss, — l'une des collections les plus riches du monde en tableaux de Brauwer, à en juger par les

morceaux qui la représentent au catalogue de l'exposition bruxelloise (un *Portrait du peintre*, un *Festin de paysans*, un *Paysan qui écrase une puce*, et la superbe composition connue sous le titre de : *les Politiciens*[1]).

Quant au fidèle compagnon et ami de Brauwer, Josse van Craesbecke, j'ai dit déjà la place importante qui lui est attribuée à l'exposition du Palais du Cinquantenaire. Il y a là une trentaine de tableaux présentés sous le nom de ce peintre et qui, s'ils étaient vraiment de sa main, nous obligeraient à reconnaître en lui à la fois un des maîtres les plus variés et les plus inégaux de toute l'école flamande. Mais je ne serais pas surpris que cette exhumation imprévue d'œuvres assignées à Craesbecke donnât lieu à un essai d'examen critique, d'où résulteraient des conclusions que je ne me hasarderai pas à prédire dès aujourd'hui. Tout au plus ajouterai-je que les trois tableaux exposés par le duc d'Arenberg, le *Buveur*, le *Fumeur*, et un *Atelier de peintre*, sont, à beaucoup près, les plus agréables de toute cette série étrangement disparate : et ils sont aussi ceux où se découvre le mieux un condisciple de Brauwer, — d'ailleurs infiniment moins gai que celui-ci, malgré une intention plaisante volontiers plus marquée, — tandis que d'autres morceaux voisins feraient songer plutôt à un grossier imitateur des cauchemars caricaturaux de Jérôme Bosch ou de la première manière du Vieux Pierre Breughel.

Enfin je dois signaler, çà et là, quelques tableaux de maîtres moins considérables, ou dont le talent paraît avoir été moins généreusement apprécié par les organisateurs de l'exposition. Voici, par exemple, deux œuvres très significatives de l'Anversois Sieberechts : un *Départ pour le marché* (signé, avec la date : 1664), à M. Léon Cardon, et un grand et beau *Paysage avec figures* qui fait partie des collections de la Ville de Bruxelles : toutes deux sont assurément parmi les meilleures que nous connaissions d'un maître dont la carrière artistique a été des plus longues, et qui, cependant, ne semble pas nous avoir laissé plus d'une trentaine de pièces originales. Paysagiste et peintre de genre, il poussait à un degré surprenant l'ignorance du dessin, et les plus supportables de ses figures, — précisément dans le tableau susdit du Musée municipal de Bruxelles, — nous choquent encore par leur mélange naïf de gaucherie et de platitude : mais dans la conception du paysage il a apporté un réalisme passionné et

1. Ce tableau a été reproduit dans le précédent article, p. 183.



Peintre flamand signant « P. V. C. ».

Maitres de pauvres distribuant des aumônes dans l'église Sainte-Gudule

Collections de la Ville de Bruxelles

sans réserve qui fait de lui, en même temps, un « excentrique » et un « précurseur ». Nulle trace, chez lui, de cette influence italienne qui contraignait son compatriote Teniers à « styliser » les décors de ses scènes populaires : nous sentons que ses *Fermes* se sont reproduites sur sa toile exactement comme il les voyait, de ses bons yeux de paysan flamand promu par hasard à la dignité d'artiste ; et une odeur s'en exhale qui n'est pas sans nous plaire, dans sa rusticité.

Pareillement j'ai pris un très vif plaisir à revoir, au Palais du Cinquantenaire, une très claire et très pittoresque *Vue d'Ostende* du peintre anversois Robert van der Hoecke, qui déjà m'avait vivement frappé au musée de Vienne. Mais n'est-ce point par erreur que le catalogue de l'exposition bruxelloise attribue au froid et ennuyeux frère aîné de ce maître, le portraitiste et peintre d'histoire Jan van der Hoecke, un vivant petit *Campement* du musée de Dunkerque, dont l'esprit et la manière ressemblent beaucoup à ceux de la *Vue d'Ostende* ? Et combien il serait à désirer aussi que quelqu'un se donnât la peine de découvrir le nom véritable d'un peintre bruxellois dont les œuvres sont signées du monogramme P. V. C., sans qu'il soit possible de songer un seul instant à les confondre avec celles de notre Philippe de Champagne ? Il y a à l'exposition deux morceaux de cet anonyme, tous deux appartenant à la Ville de Bruxelles, qui nous montrent un portraitiste d'une vigueur et d'une franchise admirables, avec un superbe mépris des conventions classiques aussi bien pour ce qui est de l'ordonnance des tableaux que de leur couleur. L'un des deux tableaux, en particulier, représentant des *Maîtres de pauvres occupés à distribuer des aumônes dans l'église Sainte-Gudule*, est peut-être l'œuvre la plus « curieuse » qu'ait à nous révéler l'exposition bruxelloise : je ne me doutais pas, pour ma part, de l'existence d'un maître tel que celui-là, — dénué de génie, évidemment, et ne possédant même qu'une science assez peu raffinée, mais procédant à son art avec cette grosse simplicité toute « flamande » qui, parfois, lui permettait d'atteindre à un éclat de lumière presque digne du pinceau d'un Vermeer de Delft.

Et Rubens ? demandera-t-on. Hélas ! l'âme de ce maître est malheureusement absente de l'exposition bruxelloise, — ou plutôt fort heureusement

pour l'œuvre des autres peintres flamands, que sa seule présence aurait annulée au Palais du Cinquantenaire ainsi qu'elle fait à Munich et à Madrid, ou bien encore au Louvre, à Marseille, à Lyon, et à Caen, dans toute galerie où nous avons la joie de la retrouver. A Bruxelles, nous éprouvons irrésistiblement l'impression que le Rubens qui nous est montré là n'est rien qu'une ombre pâlie et inanimée du plus puissant créateur de beauté « musicale » entre tous les peintres. Et ce n'est pas que nous n'y découvrions maintes œuvres entièrement dignes de sa gloire comme de son génie, sans compter même les grands tableaux d'autel dont j'ai dit déjà comment et pourquoi il ne nous était point possible d'en goûter la saveur, parmi les fâcheuses conditions où nous les voyions : mais il n'y a pas jusqu'aux plus purs et merveilleux de ces morceaux authentiques qui ne souffrent du voisinage d'autres morceaux plus douteux, et dont la vue, dans ces froides salles, ne nous cause un certain sentiment de surprise déçue, au souvenir du ravissement que nous avait apporté autrefois leur découverte dans le musée ou la collection dont ils font partie. Se rappelle-t-on, par exemple, l'apparition délicieuse du tableau représentant *Romulus et Rémus allaités par la louve*, dans un des cabinets du petit musée romain du Capitole [1], ou bien, au musée d'Aix-la-Chapelle, celle de ce *Coq*, tout rayonnant de force triomphale, que Rubens avait donné en 1606 à son médecin ? Ce sont deux œuvres où se révèlent à nous, avec un éclat sans pareil, toute la science et tout le génie d'un jeune homme qui, d'instinct, porte en soi un monde harmonieux de vie « surnaturelle » : mais ni la lumière des salles qui les renferment au Palais bruxellois, ni surtout l'entourage hétéroclite que l'on a cru devoir leur donner ne nous permettent de nous livrer à elles, pour ainsi dire, corps et âme, de manière à les laisser agir librement sur nous. Peut-être l'installation de petits cabinets, — rendue à peu près impossible ici par l'énormité des tableaux dont on a dépouillé les églises flamandes, — aurait-elle mieux mis en valeur ces admirables peintures, d'autant plus « grandes » pour nous que nous avons plus nettement conscience de la petitesse de leur cadre ? Mais non, inutile de chercher à nous le dissimuler : l'insuffisance du plaisir artistique que nous ressentons en face de cette vingtaine de petits chefs-d'œuvre de Rubens provient surtout de ce que, avant d'arriver jusqu'à eux, nous avons eu à

1. Reproduit dans le précédent article, p. 179.

subir d'autres peintures que nous aurions préféré ne jamais connaître.

Des trop nombreuses peintures de ce genre, les unes, comme je l'ai dit déjà, sont des œuvres d'atelier, et souvent exécutées d'après des tableaux antérieurs de Rubens ; d'autres risquent fort d'avoir été peintes beaucoup plus tard, par exemple au xviiie siècle, où l'on sait que d'habiles faussaires ont commencé à fournir déjà de « Rubens » les galeries de maints amateurs



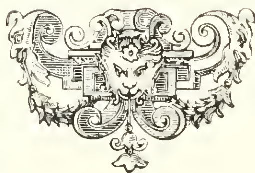
P. P. Rubens. — Paysage avec des animaux.
Collection du baron Albert Oppenheim, à Cologne.

plus ou moins princiers ; et il y en a aussi quelques-unes qui, après avoir été jadis des œuvres de Rubens, ont désormais cessé de l'être, sous l'effet de « restaurations » indiscrètement répétées. Avouerai-je qu'à cette dernière catégorie me semblent appartenir trois pièces d'ailleurs très importantes et significatives, prêtées à l'exposition bruxelloise par l'empereur d'Allemagne, deux *Vierges* dont l'une, en particulier, doit être jadis sortie tout entière de la main du maître, et un *Empereur romain* de la plus belle période italienne de Rubens ? Et je frémis à l'idée que, peut-être, l'envoi

à Bruxelles de ces précieux tableaux aura été pour eux l'occasion d'une nouvelle « toilette », achevant de nous en rendre méconnaissables la couleur, l'atmosphère et la vie premières !

Après quoi, il ne me reste plus qu'à énumérer rapidement les principaux des tableaux authentiques de Rubens, qui, même soumis au contact de ces œuvres moins parfaites, demeurent pourtant l'orgueil et la joie de l'exposition de 1910. C'est d'abord la série des esquisses du musée de Gotha, cinq figures de *Saints* ou de *Prophètes* destinées à servir de modèles pour les plafonds de l'église des Jésuites d'Anvers et qui, de même que toutes les autres esquisses peintes en vue de cette glorieuse décoration, nous offrent un témoignage immortel de la simple et splendide vigueur du génie « symphonique » du maître. De la collection du baron Albert Oppenheim, à Cologne, viennent une saisissante *Allégorie*, pour le moins égale en beauté expressive à celle qu'a récemment acquise le musée de Bruxelles, et un merveilleux *Paysage peuplé d'animaux* que nous avons la bonne fortune de pouvoir reproduire ici. Les deux figures de *Saint Pierre* et de *Saint Paul* appartenant à M. Philipson, sans avoir à coup sûr la même valeur, sont aussi des morceaux d'une authenticité évidente ; et je ne serais pas éloigné d'affirmer que la *Thomyris* du Louvre, avec toute la richesse de son coloris, se trouve dépassée en élégante et vivante maîtrise par une autre représentation du même sujet, extraite de la galerie anglaise de lord Darnley. Aussi bien plusieurs des Rubens envoyés à Bruxelles par des collectionneurs anglais, le comte de Dartmouth, sir Frederic Cook, M. Murray, etc., suffiraient-ils à eux seuls, avec l'inoubliable esquisse du *Banquet de Térée* prêtée par notre éminent compatriote M. Léon Bonnat, pour nous consoler des lacunes d'une exposition qui, telle qu'elle est, n'en est pas moins faite pour honorer infiniment le zèle, la science, et le goût de son comité organisateur.

T. DE WYZEWA



BIBLIOGRAPHIE

Le Château de Choisy, par Mlle B. Chamchine. — Paris, J. Schemit, in-8°, pl.

Cette monographie du château de Choisy est une thèse pour le doctorat de l'Université : elle ne se recommande ni d'une typographie recherchée, ni d'un papier luxueux, ni même d'une illustration remarquablement tirée, et pourtant elle mérite de prendre place entre les plus parfaites études dont nos anciennes résidences seigneuriales ou royales ont fait l'objet : l'abondance et la sûreté des informations s'y unissent à la mise en œuvre la plus ingénieuse pour faire de cette histoire quelque chose de très nouveau et de très captivant.

D'autant que le château de Choisy n'existe plus : construit dans le dernier quart du xviie siècle (1680), il fut démoli au début du xixe siècle : mais que de souvenirs accumulés en une si courte existence ! Souvenirs d'histoire, avec les premiers possesseurs. — Mlle de Montpensier, le grand Dauphin, Mme de Louvois, la princesse de Conti, — avec Louis XV, qui l'achète en 1739, le rebâtit et l'agrandit ; en fait l'un des centres des réunions de la cour, un rival de Versailles ; enfin, appelle pour sa décoration tout ce que le xviiie siècle compte de peintres et de sculpteurs, d'ébénistes, de bronziers, de ciseleurs, de tapissiers : souvenirs d'art, dont le détail n'occupe pas moins d'un tiers du livre si documenté et si suggestif de Mlle Chamchine.

E. D.

Vies d'artistes du XVIIIe siècle ; Discours sur la peinture et la sculpture ; Salons, par le comte de Caylus. Publiés par André Fontaine. — Paris, H. Laurens, in-8°, pl.

Aux premières pages de ce livre, qui appartient à la collection des *Écrits d'amateurs et d'artistes*, M. André Fontaine retrace avec une spirituelle impartialité le portrait d'un mécène d'autant plus attaqué, dirait-on, qu'il a été plus sincère et plus libéral. Ce grand amateur, s'il fut en effet le protecteur généreux des artistes et leur conseiller, s'il fit une place à l'art dans sa vie bien organisée, s'il fut un membre fort actif de l'Académie royale de peinture à laquelle il ne ménageait ni les bienfaits, ni les semonces, on ne le peut mieux apprécier qu'en lisant ses écrits : c'est dans ses vies d'artistes, comme celles de Watteau, de François Lemoine et de Thomas Germain ; dans ses discours sur la peinture et la sculpture ; dans sa charmante lettre à Louis Lagrenée, alors à l'Académie de France à Rome ; dans ses Salons enfin, retrouvés par M. A. Fontaine, que l'on peut se former une opinion sur ce laborieux mécène, qui

incarna la doctrine esthétique et les idées de son temps avec une autorité indiscutable. « S'il fut d'humeur courte, facilement cassant, et peut-être vindicatif, il eut la raison saine, le goût éclairé et le cœur excellent » ; il sut discuter les opinions de ses contemporains et exposer les siennes propres, mettre en œuvre des travaux d'érudits et agir directement sur les artistes. Tout cela mérite qu'on s'y arrête; et, à lire les textes réunis et si soigneusement annotés par M. Fontaine, on s'apercevra que M. de Caylus a été le plus souvent mal jugé, parce qu'on ne le connaissait pas tel qu'il se fait connaître lui-même.

R. G.

Anthologie d'art (**sculpture-peinture**), par Alfred Lenoir. — Paris, A. Colin, in-8°, 224 pl.

C'est un recueil de morceaux choisis, qu'on a rassemblés en vue d'offrir au public, dans un format commode et à un prix modéré, un ensemble de belles images d'art. Pour rendre ces images plus expressives, le statuaire Alfred Lenoir les a accompagnées d'une introduction, où l'évolution de la peinture et de la sculpture au cours des siècles est présentée en raccourci. Chaque œuvre reproduite prend ainsi sa place logique et marque les grandes étapes. La difficulté n'était pas seulement de bien choisir; elle consistait aussi à ramener le choix aux dimensions d'un volume qui fût accessible par son prix, sans cesser pour cela d'être un beau livre. Il semble qu'on y ait réussi : l'auteur,en écartant résolument l'idée d'une énumération complète, en ne donnant que « ce qui est caractéristique d'une époque plutôt que d'une école, et d'un style plutôt que d'un artiste » ; l'éditeur en soignant particulièrement la présentation de l'ouvrage et son illustration.

A. M.

Les Villes d'art célèbres : Bruxelles, par Henri Hymans. **Cracovie**, par Marie-Anne de Bovet. — Paris, H. Laurens, 2 vol. gr. in-8°.

De ces deux villes d'art célèbres, dont l'une joint à l'agrément de belles promenades et de majestueux édifices l'attrait de précieuses collections artistiques et scientifiques, et dont l'autre a « ce caractère émouvant des cités endormies dans la majesté mélancolique de nobles souvenirs », on ne saurait dire quelle est la plus captivante à parcourir, à la suite de M. H. Hymans et de Mme de Bovet.

La première nous est plus familière et n'a pas pour le plus grand nombre des Français ce caractère d'inédit qui fait l'un des charmes du voyage; mais elle est si bien racontée par le savant conservateur de la Bibliothèque royale de Belgique, que l'on se convainc bien vite, par tout ce qu'on apprend dans son livre, qu'on a très incomplètement visité Bruxelles, qu'il y reste à chacun de nous beaucoup de choses à voir et à revoir.

L'ancienne capitale de la Pologne, séduisante d'aspect, mérite aussi d'être parcourue en compagnie d'un historien, car il y a tant d'histoire dans cette ville sans richesse et sans activité qu'on la foule pour ainsi dire à chaque pas. Anciens remparts, charmante chapelle extérieure de Sainte-Barbara, cathédrale, château, innombrables

églises, avec leurs trésors et leurs tombeaux, c'est un émouvant pèlerinage que celui de l'antique cité des Jagellons, endormie aux bords de la Vistule et ne vivant plus que dans son passé.

É. D.

Le Dôme de Milan dans l'histoire et dans l'art, par Charles ROMUSSI. — Milan, E. Sonzogno, in-16, 327 fig.

Comment ne serait-on pas tenté de lire cette monographie, quand un éditeur l'annonce en des termes si bien faits pour chatouiller agréablement notre amour-propre national ? « Le Dôme de Milan, écrit-il, est une montagne de marbre sculpté, et la plus ancienne sculpture qui se trouve dans ce temple merveilleux est l'œuvre d'un Français, Le Roy, qui, en 1389, a sculpté une « Pitié » que l'on voit encore aujourd'hui dans le trésor. Et un Français aussi fut l'architecte : Nicolas Bonaventy, de Paris, qui traça le dessin, dès 1390, de la grande croisée si hardie de l'abside, qui a été ensuite achevée par Filippino degli Organi et qui est la partie la plus belle de cet édifice gigantesque. L'historien le plus récent du dôme de Milan, Charles Romussi (qui est aussi député radical à la Chambre italienne), l'affirme dans un élégant volume, etc. »

L'œuvre de ce « député radical » a de quoi nous remplir d'admiration : il a minutieusement décrit le Dôme de Milan, depuis la façade jusqu'aux statues des flèches, sans oublier les vitraux, les tapisseries et le trésor ; il a résumé les origines de l'église, rappelé les détails caractéristiques du rite ambrosien, voire consacré tout un chapitre aux carrières de marbre de Candoglia, d'où l'on a tiré les matériaux de la cathédrale ; bref, il a fait preuve d'érudition et de goût ; à voir son admiration sincère pour les monuments du passé, fussent-ils religieux, on ne peut s'empêcher de regretter que de pareils sentiments ne soient pas un peu plus répandus chez d'autres « députés radicaux » de ce côté-ci des Alpes !

É. D.

La Chine en France au XVIIIe siècle, par Henri CORDIER. — Paris, H. Laurens, in-4°, pl.

On sait quelle bonne fortune a eue la communication faite par M. Henri Cordier à la séance publique annuelle de l'Académie des inscriptions le 20 novembre 1908, sur la Chine en France au XVIIIe siècle : elle a été suivie du plus agréable des corollaires illustrés, grâce à la charmante exposition chinoise actuellement ouverte au Pavillon de Marsan.

M. H. Cordier a repris le texte de son étude et l'a développé ; il passe en revue les divers domaines dans lesquels s'est manifestée l'influence de la Chine sur l'art français du XVIIIe siècle : la porcelaine, les meubles, les étoffes, la décoration picturale, l'architecture, etc., et son livre a trouvé l'illustration la plus parfaite qu'un auteur puisse rêver dans la reproduction des nombreux objets appartenant à des collections privées et réunis pour un temps au musée des Arts décoratifs.

Cette contribution à l'histoire d'une mode éphémère, qui disparut sans laisser de

traces vraiment profondes sur l'art occidental, est présentée avec élégance et bien faite pour conserver le souvenir d'une exposition si joliment réussie.

É. D.

La Cathédrale de Strasbourg, notice historique et archéologique, par Georges Delahache. — Paris, D.-A. Longuet, in-16, pl.

C'est le troisième volume de la série des « Notices historiques et archéologiques sur les grands monuments », qui comprend déjà *l'Église abbatiale de Saint-Denis*, de MM. P. Vitry et G. Brière, et *la Cathédrale Notre-Dame de Paris*, de M. Marcel Aubert. Il est conçu sur un plan exactement semblable, et d'ailleurs parfaitement logique, qui consiste à exposer d'abord l'histoire du monument et ensuite à le décrire; et, comme les précédents ouvrages, il est illustré de planches fort bien venues, et accompagné, chapitre par chapitre, par une riche bibliographie. Enfin le texte, très compacte, quoique fort lisible néanmoins, témoigne que l'auteur a dépassé les limites d'un simple guide à l'usage des voyageurs, pour atteindre les proportions d'une véritable monographie.

On n'oserait le lui reprocher que si l'on ne savait tout ce que représente, aux yeux d'un historien et d'un archéologue, une cathédrale qui « a vécu toute la vie de la cité » et qui, « comme un écho sonore », au centre de Strasbourg et de l'Alsace, « a répercuté toutes les vicissitudes d'une histoire mouvementée ». On doit plutôt le remercier de ce que sa visite soit si minutieuse et ses descriptions si détaillées : des œuvres comme le tympan du grand portail, les statues des *Vierges sages* et des *Vierges folles*, de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament*, aux portails latéraux, la chaire, l'horloge, le baptistère, les vitraux, le pilier des anges, la nef, la crypte, la flèche, qui sont autant de chefs-d'œuvre, justifient et commandent même le luxe de renseignements fournis avec autant de savoir que de talent par M. Georges Delahache.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Catalogue de l'exposition d'œuvres de l'art français du XVIIIe siècle, organisée par l'Académie royale.* — Berlin, Société photographique, in-fol. avec 107 héliogravures, 312 fr. 50.

— *L'Art décoratif à Rome, de la fin de la République au IVe siècle*, par Pierre Gusman, 2e série. — Paris, Ch. Eggimann, in-fol., 20 pl.

— *Les Civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer Égée*, par René Dussaud. — Paris, Paul Geuthner, gr. in-8°, fig., 12 fr.

Le gérant H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



UN TOMBEAU FRANÇAIS DU XIIIE SIÈCLE

ET L'APOLOGUE DE BARLAAM SUR LA VIE HUMAINE



L existe, dans l'église Saint-Jean de Joigny, un tombeau du XIIIe siècle qui, déjà connu, plusieurs fois reproduit[1], et récemment moulé pour le musée du Trocadéro, n'a, cependant, pas encore rencontré toute l'attention qu'il mérite.

En effet, d'une très grande valeur d'art en lui-même, ce monument est encore, au point de vue iconographique, d'un intérêt capital, peut-être unique, car il nous offre l'exemple extrêmement rare d'une allégorie de la Mort sculptée sur un tombeau de cette époque.

C'est un tombeau de femme : sur un sarcophage assez élevé repose la gisante, vêtue de la longue robe ceinte d'une lanière de cuir ornée de pierreries et coiffée de la toque à mortier avec mentonnière. A la face antérieure du sarcophage et à la tête figurent, sous des arcades tréflées, cinq personnages en bas-relief qui seront le principal sujet de notre étude.

Grande statue et bas-reliefs sont traités avec un art sobre, large et dru, qui fait penser à ce que la Bourgogne[2] a produit de plus beau, à tous les moments de son histoire.

Le monument n'a, d'ailleurs, pas été fait pour la place qu'il occupe

1. De Caumont, *Abécédaire d'archéologie*. — Vitry et Brière : *Documents de sculpture française du XIIe au XVIe siècle*, pl. LXXX. — Le moulage vient d'entrer au musée du Trocadéro, aile de Paris.

2. Dilo faisait partie, comme Joigny, de la province de Champagne. Mais les caractères bourguignons dominent certainement dans le tombeau dont je m'occupe.

aujourd'hui : c'est une épave arrachée à la destruction de l'abbaye de Dilo (*Dei locus*)[1], fondée en 1132 par Louis le Gros dans la forêt d'Othe pour les moines de Prémontré[2] et que les comtes de Joigny favorisèrent toujours de leur protection. Parmi les bienfaiteurs de l'abbaye, se distingua particulièrement Adélaïs de Champagne, femme de Renaud II, comte de Joigny; aussi, bien que son mari (auquel elle survécut) fût, comme ses prédécesseurs, enterré au prieuré de Joigny, elle-même choisit pour sa sépulture l'église de Notre-Dame de Dilo, et, lorsqu'elle mourut en 1187, son corps y fut déposé « du côté gauche de l'autel majeur[3] ». Tout porte à croire que le tombeau anonyme de saint Jean de Joigny est celui d'Adélaïs, le seul que les annalistes mentionnent avec cette précision. En étudiant le monument, nous y trouverons peut-être une preuve intrinsèque de cette attribution, et nous expliquerons aussi pourquoi le tombeau d'une personne morte en 1187 porte tous les caractères de l'art de la seconde moitié du XIIIe siècle.

L'église de l'abbaye de Dilo, abandonnée et ruinée à la Révolution, fut démolie, en 1823[4], dit un auteur, en 1843 dit un autre[5], et l'on fit de sa sacristie une église paroissiale où subsistent encore quelques vestiges du trésor de l'abbaye. A quel moment le tombeau d'Adélaïs fut-il rapporté à Saint-Jean ? Il est étrange qu'on ne puisse le savoir avec précision. Les livres de la paroisse mentionnent seulement[6] que ce fut pendant la magistrature de M. Thibault, maire de 1832 à 1846. Arrivé à Joigny, le tombeau y fut d'abord déposé à la mairie, puis ses morceaux séparés, la gisante, le devant du sarcophage, le motif du pignon, furent quelque temps encastrés dans le mur du bas de l'église, à gauche, sous la tour[7]. Enfin, il y a une quinzaine d'années, le monument fut restauré et placé au milieu du collatéral droit.

1. Canton de Cérisiers (Yonne).

2. Quevers et Stein, *Inscriptions du diocèse de Sens*, t. I, p. 35.

3. *Bulletin de la Société des Sciences de l'Yonne*, t. XXXIV, 1880; *Une Chronique inédite des comtes de Joigny* (*manuscrit de Delon*).

4. Quantin, *Répertoire archéologique de l'Yonne*, 1868, p. 141.

5. Quevers et Stein, *Inscriptions du diocèse de Sens*, t. II, p. 318. Il existe une lithographie de Victor Petit, de 1845, représentant les ruines de l'église.

6. Renseignement communiqué par M. Ch. Vignot.

7. *Papiers manuscrits de Guilhermy*. Bibl. nat., *Nouv. acq. franç.*, 6101, VIII, f° 154. Description datée de 1864. Tout est décidément mystérieux dans l'histoire de ce monument. De Caumont, dans l'édition de 1859 de son *Abécedaire d'archéologie*, reproduit « le tombeau de Dilo », sans mentionner son transfert à Joigny, ni son démembrement. Peut-être en conservait-il depuis longtemps un dessin.

Abordons maintenant l'étude des divers éléments du tombeau.

La figure gisante ne nous arrêtera pas très longtemps, quoiqu'elle soit, d'ailleurs, fort belle; à travers les mutilations du visage et des mains, certains accents, ceux de la bouche, par exemple, d'un dessin particulièrement ferme et souple, laissent deviner ce que pouvait être le modelé de l'ensemble. Le corps, peu saillant, est d'une belle expression de repos



Tombeau d'Adélaïs de Champagne, comtesse de Joigny.
Rapporté de l'abbaye de Dilo à Saint Jean de Joigny.

que les figures gisantes de plein relief, comme celles de Saint-Denis, ne communiquent pas au même degré : d'ailleurs, cette convention de style n'a pas empêché l'artiste d'indiquer, avec beaucoup d'autorité et de justesse, la construction des hanches au-dessous de l'étroite ceinture à laquelle pend l'escarcelle triangulaire : à partir de ce point, la robe dessine entre les jambes deux grands plis diagonaux qui viennent se rejoindre et mourir en remous sur les pieds. Un chien fidèle, la tête tournée vers sa maîtresse, repose à l'extrémité inférieure du monument ; il est séparé

des pieds de la gisante par une sorte de socle ourlé d'une délicate guirlande d'églantines [1].

Avant de passer à l'examen des figures du soubassement, une question préjudicielle se pose. Avons-nous, dans la reconstitution actuelle, tous les éléments originaux du tombeau ? La face postérieure, qui est actuellement encastrée dans le mur, et le côté des pieds, qui est nu, n'étaient-ils pas autrefois ornés de sculptures ?...

En tout cas, les morceaux qui figurent aujourd'hui au socle, sont *les seuls* qui aient été rapportés de Dilo [2]. En existait-il d'autres qui auraient été détruits à la Révolution ou lors du transport du tombeau ? J'incline à le croire pour le *pied* du sarcophage qui devait, semble-t-il, être décoré comme la tête, étant forcément aussi visible. Quant à la face postérieure, il est fort possible (et je dirai même probable), qu'elle fût déjà, à Dilo, encastrée dans un mur. Il est difficile de croire que si elle aussi comportait des sculptures, on n'en ait rien pu sauver.

Un autre argument, auquel je ne puis m'empêcher d'attribuer un certain poids, vient me confirmer dans cette opinion. Quatre personnages, deux hommes et deux femmes, figurent sur le devant du sarcophage. Or, une tradition fort digne de foi [3] donne à Adélaïs quatre enfants : Guillaume, qui fut comte de Joigny; Gaucher, sénéchal de Nivernais ; Agnès (dont nous ne savons rien) et Elisande, qui épousa Milon, dernier comte de Bar [4]. Nous aurions donc là les enfants de la morte groupés autour de sa couche funèbre et, comme la dame Havise de Tournan, citée par M. Mâle [5] d'après l'abbé Lebeuf, elle aurait pu faire inscrire sur sa tombe, avec un légitime orgueil : *Hæc fuit mater eorum.*

La représentation des proches du mort pour eux-mêmes est sûrement moins fréquente sur les tombeaux du XIII[e] et du XIV[e] siècle que celle du cortège des funérailles, mais il en existe cependant d'assez nombreux

1. J'ai vu un arrangement semblable dans le recueil de Gaignières, Pe. 6, f° 10 (fondatrice de l'abbaye de Josaphat, morte à la fin du XII[e] siècle).

2. Témoignage de Guilhermy.

3. Elle est enregistrée par Delon, prévôt de Joigny au XVII[e] siècle, cf. *Bulletin de la Société des sciences de l'Yonne*, 1880, *Chronique inédite des comtes de Joigny.*

4. C'est *l'Art de vérifier les dates*, t. II, p. 596, qui nous donne ces renseignements sur Gaucher et Elisande, mais il change Agnès en un Fromont également inconnu. J'incline à en croire Delon, le seul auteur qui mentionne la sépulture d'Adelaïs à Dilo. Qui sait si, au XVII[e] siècle, il n'avait pu identifier les personnages du tombeau ?

5. *Art religieux à la fin du moyen âge*, p. 446.



Fragment du tombeau d'Adélais de Champagne, comtesse de Joigny,
rapporté de l'abbaye de Dilo a Saint Jean de Joigny

A la tête du sarcophage : l'allégorie de Barlaam sur la vie humaine

exemples. Sans parler des tombeaux fastueux comme celui de Thibaut de Champagne à Saint-Étienne de Troyes[1], de Marie de Bourbon à Braine[2], du pape Clément VI à la Chaise-Dieu[3], où l'on peut croire que l'orgueil féodal ou la vanité du protecteur puissant tenaient plus de place que le sentiment intime de la famille, on pourrait citer plus d'un cas semblable à celui de la dame de Tournan ou d'Adélaïs : par exemple l'ancien tombeau (anonyme) d'une dame du XIII[e] siècle à l'abbaye de l'Étoile[4], qui a une disposition tout à fait analogue à celle du tombeau de Joigny.

Il est, en tout cas, certain, que les personnages figurés au soubassement de celui-ci ne sont pas les assistants d'un cortège funèbre : il n'y a, parmi eux, ni prêtre ni clerc dans l'exercice des fonctions sacerdotales, et eux-mêmes n'ont pas l'attitude dolente et attendrie de pleurants. Ce sont quatre figures souriantes, vivantes, mondaines même.

Lors de la reconstitution du tombeau, des parties d'architecture, toute la base et la plinthe, les angles des colonnettes, des moulures, etc., ont été refaits, mais j'ai pu constater sur place, par un examen très minutieux, que les figures sont absolument intactes... (de restaurations s'entend, car elles aussi ont beaucoup souffert du temps et des hommes).

Cependant, rien ne nous a préparés encore à l'énigmatique et séduisante apparition qui se voit à la tête du sarcophage : au milieu d'un arbre au feuillage abondant, un jeune homme, qui semble le propre frère des enfants d'Adélaïs est debout. Du bras gauche passé autour d'une branche, il faisait (mais le membre est en partie brisé) le double geste de relever le manteau et d'en retenir la cordelière. De la main droite, également mutilée, il tenait sans doute, comme nous le verrons tout à l'heure, un fruit ou un rayon de miel; un sourire large s'épanouit sur son visage encadré de boucles abondantes, ceintes d'un léger bandeau perlé. Et cependant, deux bêtes, deux dragons à la queue recourbée, rongent le pied de l'arbre et y ont déjà fait une forte entaille[5].

Or, cet homme qui se laisse aller aux joies de l'heure présente, en

1. Baugier. *Mémoires de la province de Champagne*, 1721, I, p. 398-415.
2. Gaignières, Pe. I, f° 78.
3. *Bulletin archéologique*, 1884, p. 416.
4. Gaignières, Pe. 1 g., f° 202.
5. La base de l'arbre est refaite en partie ainsi que la tête d'un des dragons, mais l'entaille est intacte, le feuillage et la figure également.

oubliant le formidable danger qui le menace, évoque à notre esprit[1] un thème littéraire, populaire entre tous au moyen âge, un épisode du roman grec[2] de *Barlaam et Josaphat* qui, traduit en latin au XIe siècle, en vers français au XIIIe[3], se retrouve ensuite sous toutes les formes : histoire, hagiographie[4], mystère[5], fabliau[6], et jusque dans l'épopée[7]; le père du jeune Josaphat, le roi Avenir, était tellement effrayé à la pensée de voir son fils devenir chrétien qu'il avait défendu de lui laisser connaître les douloureuses réalités de la vie et de la mort. Mais une série de circonstances viennent déjouer toutes ces précautions et le saint moine Barlaam achève l'éducation chrétienne du jeune homme, déjà préparée par la révélation de la misère humaine[8], en lui racontant une série de contes moraux au nombre desquels est celui-ci[9] :

Ceux qui n'ont nulle pensee des choses à venir, mais desirent toujours la delectation du corps, sont semblables à l'homme qui s'enfuyait devant l'unicorne. Et donc, si comme il s'en courait hâtivement, il chut en un tres grand abime. Et, tandis qu'il tombait à mains étendues, il saisit un arbre et le serra fortement, et s'installa sur un des rameaux de l'arbre et y appuya fortement ses pieds. Et si lui fut avis qu'il était bien et en paix. Et, donc, il regarda et vit deux souris, l'une blanche et l'autre noire, qui rongeaient, sans cesse la racine de l'arbre et étaient près de la trancher tout outre. Il considéra le fond de cet abîme et vit un dragon de très formidable aspect, aux yeux étincelants, qui le convoitait moult à dévorer. Et donc, regarda derechef et vit que, sous ses pieds, il y avait les têtes de quatre serpents qui issaient de terre et rampaient le long de l'arbre. Et donc, il leva les yeux en haut et vit que un peu de miel découlait des rameaux de cet arbre. Et donc, cessa de considerer tous les maux qui l'environnaient.

Cette similitude si est de ceux qui sont abandonnés à la décevance de ce présent siècle. L'unicorne tient la figure de la Mort qui poursuit toujours sans fin l'humain lignage. La profonde abîme, si est ce monde plein de maux mortels. *L'arbre que les deux souris[10] tranchaient sans cesse c'est la mesure de notre vie, laquelle est détruite et*

1. Guilhermy, seul, semblait avoir, jusqu'à présent, identifié le sujet (notes manuscrites).

2. Op. Migne, *Patrol. gr.* (pseudo Jean Damascène).

3. G. Pâris, *Histoire de la littérature française au moyen âge*, II, p. 213. — Meyer et Zotenberg, *Barlaam et Josaphat*, 1865.

4. Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, liv. XVI, chap. XV. — Légende dorée, au 27 novembre. — *Vitæ Patrum*, p. 272.

5. Voir Petit de Julleville, *Théâtre français au moyen-âge*.

6. « Le dict de l'unicorne et du serpent ». Jubinal, *Nouveau recueil de fabliaux*, II, p. 113.

7. *Histoire littéraire de la France*, t. XXV, p. 584.

8. Les critiques s'accordent à reconnaître dans ce roman grec beaucoup d'emprunts à la légende de Bouddha et à la litterature orientale, en général.

9. Je cite, en l'abregeant et la modernisant, la traduction française de Vincent de Beauvais.

10. Beaucoup de textes disent simplement « les bestelettes ».

amenuisée par les heures du jour et celles de la nuit. Les quatre serpents ont la figure des quatre instables éléments par lesquels la jointure du corps est défaite et corrompue. Et ce cruel dragon qui est en la fosse signifie le très épouvantable ventre d'enfer qui convoite ceux qui mettent les présentes délices de ce monde au-dessus des biens à venir. *Et la goutte de miel qui découle signifie la grande douceur de ce traître monde qui ne laisse pas ceux qui l'aiment penser à leur salut.....*

Comme on s'en rend compte aisément en comparant le texte et son interprétation plastique, le sculpteur du tombeau de Dilo a réduit l'apologue à ses données essentielles, et, en étant moins littéral, il n'est devenu que plus émouvant : la licorne, le dragon, les vipères ont disparu : les deux rats sont devenus, comme l'indiquent d'ailleurs d'autres versions du récit, de simples « bestelettes » [1] ; ainsi simplifié, le motif prend une ampleur singulière : il devient une allégorie accessible à tous et qui se passe de laborieux commentaires. Quelle image plus saisissante de la fragilité de nos espoirs que ce jeune homme dans toute la force et l'orgueil de la santé, riant aux séductions du jour, tandis que l'arbre qui lui sert d'appui est implacablement rongé et va l'entraîner avec lui dans l'abîme !... Quiconque a senti, avec la vie d'un être cher menacée, sa propre vie ébranlée, minée jusque dans les racines, comprendra aisément tout ce qu'a de poignant et d'universel cette image évoquée sur un tombeau par l'artiste inconnu du XIIIe siècle. Et pourtant, c'est là un fait rare, unique peut-être, jusqu'à ce jour dans ce qui nous est resté de sculpture funéraire du moyen âge et dans ce que les dessins de monuments détruits nous permettent de connaître.

Nous nous plaisions à dire que le tombeau français du XIIIe siècle ne faisait aucune allusion aux côtés tragiques de la mort : certes, on n'en peut imaginer de plus discrète que celle du tombeau de Dilo, mais encore est-il qu'elle reste pour nous exceptionnelle, et l'on ne voit pas non plus qu'aucune des autres allégories de la Vie et de la Mort qu'a connues le moyen âge : la roue de fortune [2] ou la femme marchant sur un disque [3], ou la légende des *Trois morts et des Trois vifs*, ait été jamais figurée sur un tombeau gothique.

1. Peut-être, cependant, étaient-elles peintes en blanc et en noir ; tout le tombeau montre encor des traces de polychromie.

2. Didron, *Iconographie chrétienne (ms. du Mont Athos)*, p. 408.

3. Muñoz, *Le Rappresentazione allegoriche della Vita nell' arte byzantina. Arte*, 1904, p. 130.

Je ne connais qu'un autre exemple du rapprochement de la parabole de *Barlaam et Josaphat* avec l'idée de la mort, c'est un manuscrit qui la fournit en choisissant ce thème pour illustrer la Vigile des trépassés [1]; la miniature est exquise; le jeune homme y cueille un fruit, comme le faisait sans doute le bras droit brisé du personnage de Dilo, tandis que les deux « bestelettes », une noire et une blanche, rongent le pied de l'arbre. La licorne et le dragon y figurent aussi.

En dehors de tout rapprochement funéraire, on rencontre assez souvent l'apologue de *Barlaam et Josaphat* dans l'iconographie des manuscrits byzantins, soit à titre de pure allégorie, soit comme illustration du roman lui-même [2].

Dans la grande peinture, on ne cite jusqu'à présent, à ma connaissance, que la fresque du XIV[e] siècle, de la casa Bargagli à Asciano, près Sienne [3], où un élève d'Ambrogio Lorenzetti a associé à d'autres allégories celle du jeune homme dans l'arbre au pied rongé.

En ce qui concerne la sculpture, il existe au moins deux représentations connues du sujet et toutes deux sont en Italie. La première et la plus célèbre [4] est l'œuvre de Benedetto Antelami au tympan du baptistère de Parme (XII[e] siècle) : sauf les vipères et la licorne, on y voit figurer tous les éléments de la parabole, y compris les deux rats : les représentations du Soleil et de la Lune, du char du Jour et de celui de la Nuit complètent l'allégorie, non sans nuire, d'ailleurs, à son efficacité plastique.

Au contraire, à Venise (fin du XIV[e] siècle), un sculpteur anonyme a représenté le même sujet sur un petit bas-relief de marbre à la base d'une colonne, en le réduisant et le comprimant, pour ainsi dire, jusqu'à laisser échapper une partie du sens : le jeune homme, en armure, dort étendu tout de son long dans l'arbre dont les deux rats rongent le pied [5]. Nous sommes loin du motif de Joigny, qui reste incomparable et pour l'intensité de la signification et pour la grâce de l'arrangement. Le sculpteur du tombeau de Dilo s'est ici surpassé lui-même.

1. *Illustrated catalogue of illuminated mss. Burlington Fine Arts Club*, 1908, n° 139. Pl. 94. Psautier et Heures exécutées à Amiens, vers 1300.

2. Muñoz, *loc. cit.*

3. *Histoire de l'art*, t. II, 2, p. 873.

4. *Annales archéologiques*, XV, p. 415, et Duchalais (*mémoires de la Société des Antiquaires de France*), XXII, p. 277

5. Muñoz, *loc. cit.*, p. 144, fig. 10.

Mais, pour n'être point aussi exceptionnelles, les figures de la face du sarcophage, celles des enfants de la défunte, n'en ont pas moins beaucoup de charme.

La première, en partant de la gauche, est celle d'un jeune homme vêtu d'une robe courte et d'un manteau qu'il relève légèrement sous le coude gauche tout en passant un doigt dans la cordelière. De la droite,



Fragment du tombeau d'Adélaïs de Champagne.
Deux des enfants de la défunte.

serrée, il semble tenir un gant. Ce pourrait être, si mon hypothèse est juste, Gaucher, sénéchal du Nivernais.

Puis, vient une jeune femme qui porte la coiffe à mortier et, par dessus sa cotte, un surcot non ouvert devant et dont les manches retombent derrière l'épaule ; elle tient de la main gauche un gros livre à deux fermoirs ; le bras droit est cassé. Peut-être, cette fille d'Adélaïs, Agnès, dont nous ne savons rien, fut-elle religieuse ? A côté d'elle, sa sœur, que je croirais volontiers, à son allure plus mondaine, être la dame Elisande, comtesse de Bar, porte la toque à mortier et un voile largement enroulé en

écharpe autour du cou[1]. Elle est vêtue de la robe ceinte et du manteau, dans la cordelière duquel elle passe un doigt de la main droite, exactement comme son frère.

Enfin, vient celui que j'appellerai le comte Guillaume. Portant la cotte sous le manteau, il se livre au « déduit » tout seigneurial de la chasse au faucon. Il tient l'oiseau sur le poing gauche et l'on distingue assez bien « l'arroy » du noble volatile, les « jets » ou lanières de cuir attachées à ses tarses. La main droite du personnage, brisée, portait un instrument assez énigmatique dont le seul reste actuellement visible est une patte d'oiseau, deux fois plus grande que celle du faucon. J'ai feuilleté un certain nombre de traités de fauconnerie sans y rien trouver qui m'éclaire sur la nature et la destination de cet objet, mais j'ai été plus heureuse dans mes recherches de documents graphiques analogues. C'est ainsi que Montfaucon publie[2], d'après une peinture murale de Saint-Benoît-sur-Loire, le portrait d'un seigneur qui, sur le poing droit, tient le faucon et, de la main gauche, porte une patte d'oiseau sur laquelle un morceau de viande semble fiché. Sur la pierre tombale des deux frères de Sancerre, enterrés à l'abbaye de Barbeau[3], nous trouvons encore un fauconnier muni de la patte d'oiseau qui, cette fois, semble se terminer par le haut en forme de cornet.

Enfin, à une époque plus tardive, sur le joli triptyque des Sforza, au musée de Bruxelles, saint Bavon, représenté en grand seigneur avec le faucon sur le poing, est encore muni du même objet, évasé par le haut, et l'oiseau y plonge son bec.

Il me paraît évident, d'après tous ces exemples, que la patte d'oiseau servait à présenter au faucon le « pât », que tout bon chasseur devait offrir lui-même à son élève pour se l'attacher.

Les quatre figures que je viens de décrire, un peu moins fines (et d'ailleurs à une échelle plus grande) que celle du jeune homme dans l'arbre[4], sont cependant, prises en elles-mêmes, de très beaux morceaux de sculpture. On ne peut s'empêcher de penser, devant ces lourdes drape-

1. J'ai trouvé un autre exemple de cet arrangement assez rare dans Gaignières, Pe 6, f° 57 (pierre tombale des deux femmes d'Erard de Trainel, à l'abbaye de Vauluisant). Peut-être était-ce une mode bourguignonne.

2. *Monuments de la Monarchie française*, t. I, p. 402, pl. XV.

3. *Ibid*, t. II, pl. XXXIV et Gaignières, pl. 110, 4634, f° 126.

4. Il sera bon de se reporter au moulage du Trocadero, nos figures faussant forcément les proportions relatives.

ries, ces proportions trapues, mais aussi cette aisance et cette largeur de style, à ce que sera un jour l'art de Bourgogne avec Claus Sluter.

Les têtes ont subi des mutilations plus ou moins déplorables; celle du second personnage, Agnès (?) surtout, est presque méconnaissable. Autant qu'on en peut juger cependant par les mieux conservées, celles de Guillaume (?) et d'Elisande (?), elles avaient toutes sensiblement le même type, à la fois très large et très fin, qui est aussi celui du personnage de



Fragment du tombeau d'Adélaïs de Champagne.
Deux des enfants de la défunte.

l'allégorie : les bouches un peu grandes ont des inflexions très délicates et très modelées, les yeux sont exprimés avec beaucoup d'adresse, grands, longs, mais peu ouverts, les cheveux sont d'un faire libre et souple.

Si l'on cherche dans la sculpture du XIIIe siècle, aux confins de la Bourgogne et de la Champagne, une œuvre où se retrouvent ces caractères, il semble que ce soit surtout au portail de Villeneuve-l'Archevêque que l'on pourrait trouver des éléments de comparaison[1]. Mais l'analogie s'arrête

1. Vitry et Brière, *Documents de sculpture française, du XIIe au XVIe siècle*, pl. CI.

aux têtes. Les figures de Villeneuve, d'ailleurs certainement antérieures, sont plus longues et la draperie n'y a pas la même ampleur.

D'autre part, le tympan de Notre-Dame de Semur[1] qui, lui, présente la particularité des figures courtes et larges, est d'un art beaucoup plus lourd et moins aisé. Le tympan du couronnement de Marie conservé au musée de Troyes[2], suite logique du style de Villeneuve-l'Archevêque, a, dans son élégance exquise, quelque chose de plus froid et plus sec. Le portail de Saint-Thibault (Côte-d'Or) semble plus tardif, ainsi que les bas-reliefs portraits des donateurs à Saint-Père-sous-Vézelay[3]. Évidemment il ne serait pas facile de reconstituer aujourd'hui l'œuvre du « maître de Dilo », mais on le sent plonger, par toutes les racines de son art, dans le terroir natal, mêlant, en quelque sorte, la finesse champenoise à la verve bourguignonne, les tempérant l'une par l'autre dans un dosage infiniment délicat.

Par le costume des personnages, par le style des figures et des parties d'architecture, le tombeau de Joigny me paraît pouvoir être daté de 1250 à 1260 (environ, et autant que de telles déterminations de dates sont possibles).

A cette époque, on le sait, un grand nombre d'abbayes ou de cathédrales firent, comme le fit saint Louis à Saint-Denis, remplacer sur des modèles nouveaux les tombeaux anciens de fondateurs, d'évêques ou d'abbés. Ce fut le moment où la sculpture funéraire, profitant de toutes les conquêtes et de tous les progrès réalisés par les grands ateliers des cathédrales, donna du tombeau gothique la formule la plus parfaite et la plus significative.

A Dilo, une circonstance locale peut, de plus, contribuer à rendre vraisemblable la réfection du tombeau d'Adélaïs.

Lorsque mourut, en 1219, le fils aîné de celle-ci, Guillaume, comte de Joigny, un étrange débat s'éleva entre les moines de Dilo et ceux du prieuré de Joigny (des clunisiens). Les premiers pouvaient montrer une charte de 1179, où le comte manifestait la volonté de reposer à Dilo ; les seconds prétendaient posséder un droit exclusif sur la sépulture de leurs seigneurs.

1. *Ibid* et *Congrès archéologique d'Avallon*, 1908, p. 76.
2. Vitry et Brière, pl. LII, et *Congrès de Troyes* 1902.
3. *Congrès archéologique d'Avallon*, p. 22.

Ayant eu d'abord gain de cause, les clunisiens de Joigny élevèrent au comte Guillaume, dans leur église Notre-Dame, un tombeau que l'on y voyait encore au XVIIIe siècle.

Mais, après cinq ans de procédure, les moines de Dilo obtinrent enfin que les volontés de Guillaume fussent respectées, et une charte de 1224, après avoir mentionné « l'altercation sur le corps de Guillaume, illustre



BENEDETTO ANTELAMI. — TYMPAN NORD DU BAPTISTÈRE DE PARME (XIIe SIÈCLE)
L'allégorie de Barlaam sur la vie humaine

comte de Joigny », y mettait fin en consentant au prieuré, en guise de rançon, d'importantes concessions pécuniaires[1].

L'abbaye de Dilo, devenue ainsi comme le lieu de sépulture officiel

1. Challe, *Bulletin de la Société des sciences de l'Yonne*, XXXVI, 1882, est le seul qui mentionne ces détails et il n'indique pas ses sources. — Davier, *Histoire manuscrite de Joigny* (copie Bibl. nat.; *Nouv. acquis. fr.*, 1330), qui écrivait en 1724, ne connaissait pas le transfert. Il s'exprime ainsi : « Il paraît, par une charte de l'abbaye de Dilo de 1179, qu'il avait élu sa sépulture en cette abbaye ; cependant, il est enterré en l'église du prieuré de Joigny, sous un tombeau de pierre sur lequel il est représenté avec un manteau de comte et un cercle et une couronne sur sa tête. Il est à présumer que Béatrix, sa femme, lui a survécu, parce qu'elle est représentée sur le tombeau en pleureuse (?) ; au-dessus du tombeau sont écrits ces vers latins suivant l'usage du temps :

Cives angelici, comites fiant et amici
Guillelmi comitis qui requiescit ibi

Et, à l'entrée du tombeau, sont gravés ces deux autres vers :

Flos hic militiæ, laus et decus, arca Sophiæ
Forma refert Paridem, manus Hectorem, sensus Ulyssem »

On trouve partout la seconde de ces inscriptions citée d'après Davier. Je ne sais pourquoi on semble ignorer la première, qui est bien plus dans l'esprit du XIIe siècle.

de la famille seigneuriale, dut se soucier d'élever à ses illustres hôtes des tombeaux dignes d'eux, et peut-être fit-on refaire le tombeau d'Adélaïs à l'image de celui que l'on élevait à son fils. D'ailleurs, l'église même de l'abbaye semble avoir été reconstruite dans le cours du XIIIe siècle, et tous ces travaux furent sans doute menés de front.

Il serait infiniment intéressant de pouvoir comparer entre eux les monuments du fils et de la mère, mais il n'existe, que je sache, aucune description ni vue ancienne de l'église de Dilo, et j'incline à penser que le tombeau du comte a péri sans retour.

Si, comme le rapporte une tradition vague et bien des fois contredite, le tombeau d'un comte de Joigny qui se voit encore dans l'église Saint-André provient de Dilo et si c'est celui de Guillaume, alors il faut admettre qu'à la même époque les moines employaient des artistes de valeur bien inégale et de style très différent. Mais rien n'est moins certain que cette attribution.

Quoiqu'il en soit de ces problèmes historiques, on voit quels divers genres d'intérêt peut offrir un seul monument d'art français. C'est, d'abord, et avant tout, une très belle œuvre de sculpture, où la vigueur et la grâce se rencontrent en un équilibre peu commun. D'autre part, il nous présente un type très pur du tombeau avec effigies des proches du défunt : il devient ainsi, en quelque manière, un document d'histoire d'une de nos provinces.

Enfin, en apportant un fait iconographique nouveau, il modifie quelque peu et enrichit, en tout cas, notre notion de cet art du XIIIe siècle qui fut — nous nous en persuadons tous les jours davantage — quelque chose d'infiniment plus libre, plus vivant et plus varié qu'on ne l'imagine communément.

Louise PILLION



L'EAU-FORTE DE REPRODUCTION EN FRANCE

AU XIXe SIÈCLE



Il en est de l'art comme des lettres : on ne peut y retracer d'une manière rigide l'évolution des genres. Croire qu'ils naissent, se développent, vieillissent et meurent suivant une espèce de logique organique qui exclut d'avance les accidents et les contingences, c'est faire la part trop belle à l'intellectualisme. Sans doute chaque technique comporte ses nécessités particulières, chaque manière de se représenter l'univers, chaque groupement, chaque école sont déterminés dans leur développement par un certain nombre de causes importantes qu'il faut chercher en eux ou à côté d'eux; mais, difficiles à prévoir, elles n'obéissent pas toujours à la logique d'un ensemble. Tous ces aspects de l'histoire artistique d'une époque soulèvent des problèmes dont la solution n'est pas forcément dans un rapport donné avec la simple raison. En ce qui concerne particulièrement les arts destinés à une grande diffusion, comment exclure des éléments tels que la vogue et le goût public? Les nier ou les déplorer, comme l'on voit faire souvent, les considérer comme soumis au caprice pur, à l'exclusivisme arbitraire de préférences non fondées, c'est risquer de négliger des facteurs essentiels. Il y a dans la mode et le succès matière à étude et à réflexion. Beaucoup de faits du même genre, une grande variété de causes et d'aspects peuvent être observés dans l'histoire de la gravure de reproduction en France. Cette recherche ne paraîtra pas absolument inopportune, au moment où une grande maison parisienne d'édition, voulant consacrer le souvenir de la belle exposition de *Vingt maîtres du XIXe siècle*, organisée, au printemps dernier, par Mme la marquise de Ganay, se décide à employer l'eau-forte

comme moyen exclusif de reproduction[1] ; un tel effort permet d'augurer de meilleures destinées pour un art dont on peut dire qu'il languit, négligé du public, après avoir jeté le plus vif éclat.

Jamais l'école française de gravure n'a été plus vivante ni mieux représentée qu'au XIXe siècle. Des amateurs ont, il est vrai, limité leurs préférences et imposé leur goût comme une vérité. On s'est occupé de « retrouver » le XVIIIe siècle, au fond si bien connu, si apprécié des romantiques, on a voulu voir en ses graveurs les seuls maîtres de l'école. Sans doute, après la froideur et la tristesse de l'Empire et de la Restauration, il était indispensable de revenir à leurs enseignements et de tirer parti des ressources qu'on avait trop longtemps négligées après eux. Mais est-il excessif de dire que dans l'ensemble leur art reste un peu égal et monotone, malgré son charme, malgré l'autorité d'Audran, à qui l'on doit rattacher les beaux graveurs de Watteau et leurs successeurs ? Élégant dessin, rehaussé des valeurs indispensables sans plus, il a la transparence, la légèreté, l'esprit. Il ignore la profondeur et le clair-obscur. A la longue, il arrive qu'il se limite à une formule. Il n'est guère capable de se plier à des effets inattendus, à des visions personnelles. La grande leçon de cet isolé, Piranèse, resta sans profit pour les techniciens, malgré l'admiration des connaisseurs et du public. Elle ne fut comprise et recueillie que bien plus tard, par les maîtres de l'école de 1830, par les graveurs du second Empire et de la République. Époque féconde que celle où paraissent tant d'artistes, doués de fortes qualités personnelles, tant de pages magistrales, vivantes, variées, où la fièvre créatrice a mis son accent dans la traduction et qui sont les témoignages irrécusables d'une ardente renaissance. C'est à la même date, il convient de l'ajouter, que cet art devient définitivement un art français entre tous. Dans les ateliers des maîtres, nous voyons accourir les élèves de tous les pays, comme, de tous les pays, les éditeurs commandent des estampes aux graveurs français. C'est que cet art, libéré de traditions et de formules trop étroites, assoupli par d'incessantes recherches, capable de tout dire et de tout oser, est devenu peu à peu une des significations les plus vivantes et les plus saisissantes de nos meil-

1. *Vingt peintres du XIXe siècle. Chefs-d'œuvre de l'École française.* Ouvrage de grand luxe, contenant 150 reproductions dont 75 hors texte, gravées à l'eau-forte par l'élite de nos graveurs contemporains, sous la direction de M. Charles Waltner, membre de l'Institut, en souscription à la Société des Galeries Georges Petit.

leures qualités. Il est d'accord avec ce don d'harmonie et d'équilibre, avec cette vive et naturelle facilité, avec cette clarté, cette souplesse et cette énergie qui sont les qualités dominantes de nos grands peintres, comme elles sont celles de nos grands écrivains. Plus tard, quand il sera possible de faire l'histoire de l'école française depuis 1850 jusqu'à nos jours, on sera surpris de l'abondance et de la qualité de ces estampes, dont beaucoup, à des titres divers, méritent le nom de chefs-d'œuvre. Dès à présent on peut étudier dans ses grandes lignes l'histoire de l'école de gravure, essayer de déterminer l'époque à laquelle les procédés de la gravure originale ont été appliqués à la gravure de reproduction et l'ont renouvelée, faire la part des influences qui se sont exercées sur cette dernière, à son avantage ou à son détriment.



Barthélemy Roger. — Daphnis et Chloé.
Gravure d'après Prud'hon

I

La dictature de David sur l'art de la Révolution et de l'Empire ressemble à l'hégémonie de Le Brun sur l'art du siècle de Louis XIV. L'une sort d'un compromis académique entre les tendances d'écoles de la renaissance italienne, l'autre d'une réaction de théorie contre l'art facile. Toutes deux, autoritaires, absolues, ont agi profondément sur toutes les manifestations esthétiques de leur temps. De même que l'on ne saurait comprendre sans Le Brun la gravure française de la seconde moitié du XVIIe siècle, de même l'on ne saurait séparer l'influence davidienne de la manière et de la technique des Bervie, des Barthélemy Roger, des Tardieu. Comment l'art

léger, vivant, lumineux de Cochin et de Saint-Aubin a-t-il pu, en si peu d'années, se transformer d'une manière si complète? Il y a là un fait de moralité générale autant que de prédilection pour un outil et pour un métier. Tout cet art est conçu pour la vertu et la solennité. Il est *probe*, c'est-à-dire qu'il exclut les agréments faciles et les élégances ; il aborde les difficultés de front, il veut les résoudre d'une manière complète, sans rien déguiser, sans rien cacher. Il n'est pas une fantaisie et un plaisir, mais une espèce de devoir civique. C'est l'époque des planches d'un travail dense et régulier, traitées avec une froide et savante monotonie. Une science austère qui ne sacrifie rien, qui néglige volontairement la commodité pittoresque, la couleur des préparations à l'eau-forte, pousse méthodiquement un burin inflexible sur un cuivre dur comme l'acier. Qu'il reproduise la fameuse *Éducation d'Achille*, de Regnault, le tableau à succès du Salon de 1783, ou qu'il lui donne comme pendant l'*Enlèvement de Déjanire*, d'après le Guide, l'habile Bervic, qui représente pourtant dans l'histoire de la gravure à cette époque un retour à l'ancienne manière, conserve la même fermeté fatigante, le même aspect d'égalité grise. En gravant Raphaël et Léonard, puis Van Dyck, Boucher-Desnoyers et Tardieu pouvaient sans doute se proposer pour modèles leurs prédécesseurs, leurs maîtres du XVIIe siècle : ils n'en dépendaient pas moins d'une influence qui, bien qu'indirecte, s'exerçait sur eux avec empire. Si l'on est porté à croire que la gravure au burin, la taille-douce proprement dite, ne peut donner d'autres résultats que ceux auxquels ont abouti ces graveurs, que l'on jette un regard sur les planches de Thomas de Leu, de Léonard Gaultier pour le XVIe siècle, d'Édelinck et d'Audran pour le XVIIe, œuvres énergiques sans dureté, sévères sans monotonie : ici, la franchise de la taille n'est pas opprimée et comme étouffée par la surcharge du travail, les blancs généreux du papier se font jour, il y a de beaux noirs, des vigueurs, des accents. Les graveurs de l'Empire font compact, souvent opaque. Il semble qu'ils réduisent encore la gamme des valeurs d'un procédé qui risquera d'être toujours égal et sans chaleur, puisque l'acide ne vient pas lui communiquer sa variété de tons, lui prêter cette incomparable palette qui fait de l'eau-forte le plus complet des genres de reproduction. La seule ressource est peut-être dans la nette franchise du travail : mais, chez ces artistes, la préoccupation exclusive de la « belle taille »

aboutit à une espèce de virtuosité impassible, à une puérile minutie.

Dans ce groupe, il faut pourtant mettre à part deux graveurs, Barthélemy Roger et Copia. L'ombre charmante de Prud'hon les protège. Sensible, délicat, mélancolique, mais aussi plein de la sève généreuse et des graves enseignements des maîtres, son génie n'est pas de ces temps. Il a rencontré et formé, pour le traduire, deux hommes qui l'ont compris. Adaptant et renouvelant le procédé de Bartolozzi, dont la vogue immense en Angleterre avait fait école, malgré des œuvres tout à fait secondaires, ils ont, pour la première fois, heureusement combiné le pointillé et la taille-douce ; ils ont pu rendre la molle suavité, la grâce mystérieuse, les lueurs alanguies du peintre de *Psyché*. Ils ont fait revivre en blanc et noir, dans le demi-jour mélancolique des bois, ses nymphes et ses déesses au front bas, au profil droit, aux grands yeux, parentes des héroïnes de Chénier, filles du Poussin et du Corrège.



LÉOPOLD FLAMENG. — « THE BLUE BOY ».
Eau-forte d'après Gainsborough

Puis, c'est le groupe des Italiens, dont on retrouve les noms dans tous les livrets du Salon jusqu'au second Empire, au premier rang desquels se distinguent Calamatta et Mercuri, les graveurs d'Ingres et de Léopold Robert. Ils ont les qualités et les défauts de leurs aînés, et ils ne

sont pas indignes de figurer à côté d'eux. Mais est-ce de ces honnêtes exécutants, de ces bons disciples, que l'on peut attendre la révolution qui doit transformer l'école ? Un moment, vers 1830, il fut permis de croire que le salut allait venir d'Angleterre, où une manière toute nouvelle avait dès longtemps rallié les suffrages et conquis le goût public. La longue pratique de la manière noire avait exercé sur les burinistes anglais une influence décisive. Leurs planches — par exemple, ces charmantes petites gravures sur acier dessinées par Turner pour *les Rivières de France* — empruntaient leur éclat et leur originalité, leur souplesse, leur qualité vibrante à l'école nationale de paysage et de portrait. C'est vers cette époque que la librairie française fut envahie par les *keepsakes*, recueils illustrés d'une foule de vignettes sur acier, dont la richesse veloutée et la subtilité de travail firent rapidement le succès. Mais on ne pouvait songer à agrandir ces minuscules choses aimables, encore moins à en faire passer les qualités très spéciales et, si l'on peut dire, toutes locales, dans la traduction des maîtres d'une autre école. La mode, au surplus, s'en lassa très vite et les délaissa.

C'est à ce moment qu'apparaissent dans l'histoire de l'école française de gravure le nom et l'œuvre d'Henriquel-Dupont. Ce grand artiste, maître de tous les procédés de son métier, formé à la sévère discipline des graveurs de l'Empire, sut néanmoins comprendre qu'en refusant de se transformer et de s'élargir, la gravure au burin se condamnait à une monotone stérilité. De même, il vit les périls auxquels l'entraînait la vogue, en lui proposant comme modèles les œuvres des graveurs anglais, planches où la recherche de l'agrément et de la couleur est au fond en contradiction formelle avec le caractère et les ressources de la technique employée. De nos jours, alors que l'art s'est complètement libéré dans tous les sens, qu'il a fini par conquérir une expressive souplesse, une adresse qui dégénère parfois en facilité, les œuvres d'Henriquel-Dupont nous semblent très lointaines et comme reculées dans un passé académique. Chez les peintres, comme chez beaucoup de jeunes graveurs, il arrive que son nom sert à résumer les qualités et les défauts que nous avons étudiés tout à l'heure chez ses prédécesseurs. Il y a là une profonde injustice. Les deux hommes qui ont exercé l'influence la plus forte et la plus durable sur la gravure de reproduction au cours du XIXe siècle



HENRIQUEL-DUPONT. — LE MARQUIS DE PASTORET

Gravure d'après Paul Delaroche

sont Léopold Flameng et lui. L'un a préparé l'autre et l'a rendu possible.

Henriquel-Dupont fut un dessinateur et un peintre. Un dessinateur, par la science des plans, par l'art de modeler et de construire sans lourdeur, par une fermeté concise d'indications, que n'alourdit jamais l'excès des tailles. La tête et les mains du *Marquis de Pastoret*, d'après Paul Delaroche, comme les portraits d'*Alexandre Brongniart* et de *Tardieu*, sont d'admirables exemples de franchise et d'autorité dans ce sens. Il fut un peintre, par la variété des valeurs, par l'art de consentir des sacrifices, par la liberté et le mouvement relatifs qu'il sut mettre dans son travail. Le premier peut-être, il revint à ces belles préparations à l'eau-forte qui, toujours lisibles sous les travaux ultérieurs, donnent aux planches terminées avec le burin une vie et une chaleur qu'elles ne connaîtraient pas sans cela. Il arrive que de telles préparations se suffisent à elles-mêmes, bien plus, qu'elles peuvent être préférées à l'estampe complètement exécutée : tel est le cas pour *les Pèlerins d'Emmaüs*, d'après Véronèse, pour le *Cromwell*, d'après Delaroche.

Mais une ère nouvelle s'ouvre pour l'art français : le romantisme reconquiert les procédés perdus et renouvelle ceux qui sont en usage. Pour traduire les maîtres de l'école de 1830, pour exprimer avec vérité cette ivresse, ce dessin plein de vie et de mouvement, cette palette, riche d'oppositions et de tons jusqu'alors inconnus, il faut des graveurs nouveaux et des méthodes nouvelles. Les graveurs de reproduction se formeront à la longue; les méthodes, elles sont tout de suite à la disposition des peintres, qui les expérimentent avec maîtrise. La place de plus en plus importante qu'occupe le paysage, la peinture d'histoire transformée exercent une action considérable sur les arts de la gravure. Le bois et la lithographie envahissent tous les genres de publications. Lente, difficile et dispendieuse, la gravure au burin se confine de plus en plus, se limitant à un rôle d'art officiel, soutenu principalement par les commandes de l'État. A côté d'elle, sa rivale, la gravure à l'eau-forte, ne cessait de conquérir de jour en jour le goût public et l'attention des artistes.

On le sait, elle fut d'abord exclusivement *originale*. L'autorité des burinistes en matière de reproduction, l'enseignement exclusif de leur procédé à l'École des beaux-arts, leur situation à l'Institut d'une part, et de l'autre la commodité expéditive de la lithographie, crayonnage pitto-

resque sur la pierre, empêchèrent longtemps de l'utiliser pour la traduction proprement dite. De plus, les grands exemples du passé étaient donnés par des peintres-graveurs, Claude Lorrain, Rembrandt, Van Dyck. On se mit à leur école. Arsène Houssaye fonde *l'Artiste*. Célestin Nanteuil prodigue en tête des éditions romantiques ses vignettes charmantes, ses ingénieux et libres frontispices. Paul Huet publie son cahier de six grands paysages : à côté de beaucoup d'improvisations hâtives, ces planches démontrent que la gravure à l'eau-forte peut aboutir à des effets complets, et non pas seulement à des croquis sur cuivre, tachés sommairement de vigoureuses valeurs. La distribution nuancée de la lumière, l'étude sérieuse des formes et du ton, la savante disposition de l'effet, la variété du travail, telles sont les qualités par lesquelles ces belles eaux-fortes enseignent aux artistes tout ce qu'ils peuvent attendre du procédé. Après Paul Huet et à sa suite, les hommes de la génération de 1840 se passionnent pour cette nouvelle venue : parmi eux, un rôle particulier est dévolu à Eugène Bléry, le maître du grand Méryon; par le calme et la sagesse de ses planches, conçues plutôt pour le dessin et la facture que pour l'effet, il apprivoise le public, il le fait s'arrêter au Salon devant les eaux-fortes, avec autant d'intérêt et plus de curiosité que devant les gravures au burin ou à la manière noire. Viennent le second Empire, l'enthousiasme de Philippe Burty, les articles dans les journaux et dans les revues, la mode s'empare du procédé; l'eau-forte originale ou l'eau-forte de peintre est décrétée à juste titre une des formes les plus originales et les plus brillantes de l'art français du XIXe siècle. Il est inutile d'insister ici sur une époque et sur un genre particulièrement bien étudiés et très connus. Ce qu'il faut savoir, ce qui, peut-être, n'a pas encore été dit, c'est à la suite de quels efforts et pour quelles raisons l'eau-forte est devenue, presque à l'exclusion de tous les autres genres de gravure, le plus éclatant et le plus favorisé des procédés de reproduction.

II

Et d'abord, quelles sont ces qualités nouvelles qui lui donnent, dès ses débuts, tant d'autorité ; en quoi ce genre de gravure se sépare-t-il nettement de tous les autres ; en un mot, qu'a-t-il pour lui que n'ont pas

ses rivaux? Quels sont, à un point de vue purement technique, les avantages qui lui permettent de reproduire avec plus de fidélité et plus de brillant tout ensemble les œuvres peintes? Nous verrons ensuite les origines historiques, assez obscures, de l'eau-forte de reproduction, ses différentes formes et les modifications qu'elle a subies.

On définit parfois l'eau-forte : un dessin exécuté à la pointe sur une plaque de cuivre recouverte de vernis, et mordu par l'acide. Cette formule, qui a l'avantage d'être claire et facile à saisir, est par ailleurs un peu vide. Il faut la reprendre et, si je puis dire, la traiter par la comparaison, en dégager tous les éléments. Tandis que le burin, taillé en biseau, enlève directement sur la planche un net copeau de cuivre et creuse en profondeur une taille parfaitement propre et sans bavures, la pointe sur la surface de vernis qu'elle égratigne pour mordre légèrement le cuivre ne fait que préparer le travail de l'acide. C'est l'acide qui attaque la matière et qui fait la taille. Les traits du burin sont égaux et nets ; ils présentent un bel aspect de régularité. Le travail de l'eau-forte au creux des sillons que la pointe a tracés pour elle est, selon son degré, selon les conditions de la température et même de la lumière, infiniment varié. Observons à la loupe un des traits qu'elle a creusés. Au lieu du canal rectiligne enlevé par



J. JACQUEMART. — L'ORAGE.

Gravure d'après Greuze.

l'outil, c'est une fente ravinée, irrégulière dans sa profondeur, semblable à une gorge jonchée de rochers éboulés. Une seule taille de burin et une seule taille d'eau-forte passées à l'encrage et imprimées n'ont aucun rapport : l'une est régulière et froide, l'autre est pleine d'une chaleureuse couleur.

Comme on peut graduer l'acide, lui faire attaquer diversement le cuivre, non seulement le creuser avec plus ou moins de profondeur, mais encore et surtout y déterminer des réactions particulières, l'on dispose d'une palette qui comporte toute la gamme des tons en gris et en noir. Il suffit de comparer un burin et une pointe pour comprendre que le premier de ces outils n'est pas absolument à la libre disposition du graveur ; couchée contre la planche et tenant le burin à peu près horizontalement, le poussant devant elle, la main ne peut attaquer la matière que selon des directions qui sont toutes prévues. La pointe, au contraire, tenue comme un crayon dans le dessin à main levée, se promène sur la planche avec infiniment plus de liberté : elle peut aboutir à des résumés expressifs, comme elle peut avec plus de sagesse faire des tons d'une belle tenue et d'un caractère complet. Elle peut exprimer librement une personnalité, comme elle peut traduire avec fidélité. Ainsi la franchise du trait et la richesse du ton apparaissent comme les qualités essentielles de l'eau-forte. Son mérite n'est pas le profond savoir qu'elle exige pour être maniée avec dextérité ; c'est de mettre à la disposition des graveurs des moyens d'expression infiniment plus nombreux que tout autre procédé. Elle n'est pas un simple « dessin » sur cuivre, puisqu'elle a souvent la force, l'éclat et la plénitude d'une œuvre peinte.

Nous l'avons vu, au début de sa renaissance en France au XIX[e] siècle, c'est par des peintres qu'elle avait été remise en honneur. Puis des artistes comme Méryon s'y consacrèrent exclusivement. Enfin on vit paraître des aquafortistes de reproduction. Théoriquement, il n'y a pas de différences fondamentales entre une eau-forte originale et une eau-forte d'après un maître, au moins pendant la belle époque. Une eau-forte originale est toujours la copie interprétée d'un dessin ou d'un tableau de l'artiste. Elle ne présente qu'un intérêt réduit, elle n'est qu'un caprice hasardeux, quand elle se limite à l'improvisation rapide. Une planche de Méryon, une planche de Buhot sont voulues et cherchées dans un certain sens. Elles



sont le résultat de toute une série d'efforts vers un but, et non la fantaisie d'une minute. Sans doute, la plupart du temps, les études antérieures dont elles s'inspirent ont été conçues par une *vision d'eau-forte ;* mais n'en est-il pas de même du travail préliminaire que s'impose tout graveur pour interpréter l'œuvre d'un maître ? Nulle erreur ne serait plus grave que de prendre la gravure de reproduction pour une copie servile, impersonnelle et inexacte tout ensemble. La technique même de l'eau-forte, ses qualités, sa nature, sont en contradiction avec cet anonymat et cette nullité. Transposer en blanc et noir des valeurs diversement colorées, cette tâche, en face de laquelle la photographie a depuis longtemps fait banqueroute, exige une sensibilité, un art d'adaptation, une science des sacrifices nécessaires qui s'élèvent souvent à la hauteur d'une création proprement dite. Enfin, et c'est sur ce point qu'il convient d'insister, la technique de l'eau-forte est assez riche et assez variée pour que la gravure de reproduction permette à chaque aquafortiste de talent d'exprimer librement sa personnalité et d'être, dans toute la force du terme, un maître original. Les moyens de l'un ne sont pas les moyens des autres. Chacun, suivant les exigences de sa sensibilité, conçoit à sa manière le talent d'un même peintre. Le même outil, entre les mains de graveurs différents, acquiert des espèces de virtuosité qui sont personnelles à chacun. Le procédé du point, chez Boilvin et chez Bracquemond par exemple, est employé avec une égale maîtrise ; il est tout différent néanmoins chez l'un et chez l'autre de ces deux artistes. Chez Boilvin, il est argentin, velouté, délicat, il a été soumis à des morsures violentes et rapides, qui donnent au ton une exquise fraîcheur sans le rendre brutal, il exprime avec une fermeté enveloppée la finesse de tissu des chairs féminines, il est tout aérien et baigné de lumière. Chez Bracquemond, il est énergique, véhément, coloré ; il obtient dans les lumières des effets de pâte abondante, il est peint. Je n'ai pris qu'un exemple : on pourrait les multiplier. L'étude de la gravure de reproduction dans la seconde moitié du XIXe siècle n'est qu'une longue justification de cette idée.

Au reste, cette richesse, cette variété, ne se limitent pas à l'exécution proprement dite. De plus en plus, depuis les origines, le graveur à l'eau-forte accepte et utilise la collaboration de l'imprimeur, qu'il surveille. Tandis que les planches au burin n'ont rien à attendre des ressources de

l'encre et du tirage, parce qu'elles sont gravées partout d'une manière égale, l'eau-forte sollicite l'adresse et l'intelligence des artisans qui l'impriment, et il arrive qu'elle en tire un merveilleux parti. Gravées pour être, selon le terme technique, *retroussées* par le chiffon de l'imprimeur qui va chercher le noir au fond des tailles et les enveloppe, pour retenir la fluidité où l'épaisseur des encres, ces estampes acquièrent ainsi une saveur et un velouté que leur exécution avait préparés, que l'impression a su mettre en valeur. Enfin, loin d'être immobile et prisonnier d'une tradition, le procédé n'a cessé de se renouveler et de s'assouplir tous les jours. Mille découvertes pratiques ont été faites par des artistes qui créaient eux-mêmes leur technique et qui la faisaient conforme aux exigences de leur tempérament. L'invention du vernis à remordre, puis du rouleau à revenir leur a permis de reprendre plusieurs fois leurs préparations et de pousser ainsi leurs planches aussi loin qu'ils le voulaient, d'en faire des œuvres complètes. La pointe sèche intervient à son tour, ménage les passages de la lumière, fait bénéficier la vigueur et l'intensité de l'eau-forte des trésors de sa gamme blonde comme de ces beaux noirs chaleureux que l'encre emprisonne dans les barbes du cuivre. On ne se lasserait pas d'insister sur toute cette chimie, si féconde en résultats et qui, heureusement maniée par les maîtres, a produit tant de chefs-d'œuvre.

III

Il faut bien dire qu'on n'a connu et utilisé toutes ces richesses qu'assez tard. Les débuts de l'eau-forte de reproduction sont pénibles et obscurs. Longtemps elle passa aux yeux du public et des artistes eux-mêmes pour n'être qu'un amusement, un délassement des peintres. On ne la croyait pas capable de s'élever jamais au niveau de la belle estampe. L'estampe, mot magique, qui signifie les superstitions de l'amateur, tant d'entraves et de barrières s'opposant au libre développement d'un art vivant entre tous !

Les livrets du Salon, jusqu'au milieu du second Empire, permettent, à la rigueur, une histoire des progrès et des aspects de l'eau-forte originale. Ils sont à peu près muets à l'égard de l'eau-forte de reproduction. De loin en loin, quelques planches très modestes, signées de noms inconnus,

témoignent que des audacieux font effort en ce sens. Au Salon de 1845, par exemple, à côté de Daubigny, de Bléry, de Charles Jacque, qui sont représentés par des pages magistrales, Auguste-François Alès expose un *Général Bonaparte*, d'après Raffet. Hilaire Guesnu et quelques autres ont à leur actif de petites eaux-fortes de reproduction. Un peu plus tard,



LE RAT. — HALTE DE CAVALIERS.

Gravure d'après Meissonier.

surtout après la révolution de 1848, les peintres, qui ont déjà fait maintes fois l'expérience du procédé, l'appliquent à l'interprétation des œuvres des camarades ou des maîtres. Ainsi les premiers graveurs de reproduction à l'eau-forte se trouvent être des artistes originaux. *L'Artiste*, si largement ouvert à toutes les tentatives depuis les premiers engagements de la grande bataille romantique, accueille celle-ci et la favorise. C'est dans ses fascicules qu'il faut chercher nos incunables, si l'on peut, du moins, s'exprimer ainsi à propos d'un art qui a déjà fait ses preuves dans une

autre voie et qui va bientôt produire ici des œuvres définitives. Charles Jacque, — le Charles Jacque de *la Truffière* et de *la Bergerie*, — lui donne une charmante petite planche d'après Hobbema, d'un faire moins énergique que ses eaux-fortes originales, plus « soignée », si l'on peut dire, mais fraiche, nuancée, délicate. Dès cette époque, il étudie l'œuvre gravé de Van Ostade, il s'essaie et il réussit à reproduire dans le même esprit, avec les mêmes moyens, les maîtres de l'école hollandaise. Chaplin, qui sera plus tard le peintre des grâces mondaines et des féminités élégantes, grave *le Cochon*, de Decamps.

Bientôt la Chalcographie va commander à Daubigny ses deux eaux-fortes d'après les Ruysdaël du Louvre, *le Buisson* et *le Coup de soleil*. Marchand, directeur de *l'Alliance des Arts*, rue de Rivoli, édite une série de planches de même format, pour lesquelles il fait appel à tous les talents et à tous les procédés : burin, lithographie, manière noire, aquatinte et même eau-forte. Rien de plus mêlé que ses publications, rien de plus instructif. C'est là qu'on voit paraître pour la première fois, à côté d'inconnus, des artistes qui joueront un rôle important dans l'histoire de l'eau-forte. Edmond Hédouin, qui, plus tard, rivalisera de charme, d'esprit et de facile élégance avec les maîtres du XVIIIe siècle, y débute par toute une suite de planches d'après Delacroix, interprétées avec une certaine mollesse, de la même pointe un peu trop aisée et monotone dont il grave *les Romains de la décadence*, de Couture. Veyrassat traduit Decamps, Daubigny, Rosa Bonheur. Léopold Flameng, qui est loin encore d'être en possession de sa maitrise, fait paraitre une *Synagogue* d'après Leys et un mauvais *Gutenberg* original, où l'on devine pourtant déjà la préoccupation de l'effet rembranesque et du clair-obscur. A côté de ces eaux-fortes où l'on sent les tâtonnements et les hésitations d'un procédé qui se cherche, œuvres souvent pénibles, parfois franchement inférieures, il y a des lithographies charmantes, des estampes au burin en partie influencées par l'eau-forte. De cette époque datent les premiers essais de Bracquemond : une planche de lui, publiée dans *l'Artiste*, puis un portrait de Champfleury entouré d'attributs nous montrent que, dès ses débuts, il dispose de quelques-uns de ses plus beaux dons. En 1852, — il n'avait que dix-neuf ans, — une planche originale : *le Battant de porte*, le révélait du premier coup comme un maître. Élève de Guichard et, par lui, se rattachant à la



P.-A. Rajon. — Portrait de F. Bracquemond

Eau-forte d'après F. Bracquemond

forte tradition d'Ingres, capable d'appliquer supérieurement aux arts de la reproduction l'énergie et l'autorité de cet enseignement, il va l'enrichir encore de toutes les ressources d'un tempérament exceptionnel.

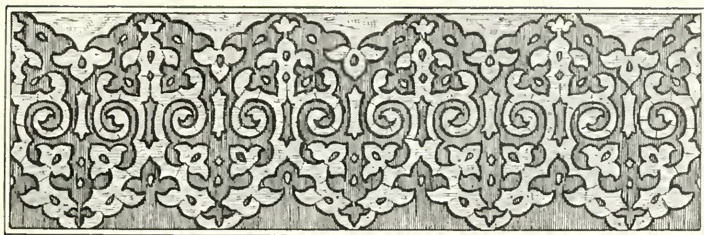
Dans cette histoire des débuts, l'année 1863 est intéressante. Elle marque un des premiers conflits entre la gravure officielle et l'eau-forte de reproduction. Le Ministère d'État avait commandé à Bracquemond la gravure de l'*Érasme,* d'Holbein : elle fut refusée au Salon. « Il y eut un moment difficile, dit M. Beraldi : la gravure rangée craignait que « l'eau-forte » ne tombât dans le lâché et ne compromît la gravure : l'eau-forte répondait que l'excès du rangement de la taille « militaire » par première et par seconde tombait dans le mécanique, à preuve que des graveurs, voire célèbres, faisaient leurs fonds à la machine Collas, ce qui compromettait l'art. » Mais, la même année, la Chalcographie commandait à Charles Jacque un *Paysage* d'après un dessin de Van der Neer. Des amateurs, comme Jules de Goncourt et le vicomte Lepic, exposaient d'intéressantes eaux-fortes de reproduction, l'un d'après Greuze et Chardin, l'autre d'après Géricault et Jadin. Enfin, Léopold Flameng, qui, depuis longtemps, s'appliquait à la recherche des moyens par lesquels l'eau-forte pouvait aboutir à de grandes et complètes estampes, et non pas seulement à d'amusantes interprétations libres, était représenté par trois eaux-fortes destinées à la *Gazette des Beaux-Arts*, dont *le Doreur*, d'après Rembrandt.

Il était élève de Calamatta. A cette école, il avait appris tout ce que l'on peut enseigner d'un art comme la gravure au burin, qui ne comporte qu'une part extrêmement réduite d'invention, de progrès et de spontanéité personnelle. Il s'était tourné très vite vers un procédé plus vivant et plus riche de promesses, sans rien oublier du savoir acquis. Il eut l'immense mérite de comprendre que pour faire dire à l'eau-forte toutes ses expressions, pour montrer d'une manière éclatante qu'elle est le plus complet des genres de gravure, il fallait revenir aux grands exemples légués par les maitres, apprendre d'eux, par une étude attentive et serrée, tous les secrets de l'art. Il ne suffisait pas de feuilleter les cartons, de s'inspirer superficiellement des croquis pittoresques. Il importait de ne pas s'en remettre à la charmante et libre fantaisie des peintres du soin d'assurer les destinées d'un art qui avait produit des chefs-d'œuvre. Il étudia Rembrandt, il grava ses tableaux, il copia ses eaux-fortes. Après avoir com-

mencé par des vues du vieux Paris, par les planches de *l'Alliance des Arts*, il ne cessa de produire des œuvres, qui furent ses études, et où l'on pourrait déjà lire l'habileté et la manière des nombreux élèves qu'il forma et qui, à leur tour, furent des maîtres. Dans son admirable copie de *la Pièce aux cent florins*, il retrouve tous les secrets de Rembrandt. Grâce à lui, l'époque des petits formats et des planches libres n'est qu'une période préparatoire. En 1874, sa *Ronde de nuit* fait sensation dans le public et dans la presse. Charles Blanc en parle longuement dans un article du *Temps*, qui la consacre. Désormais, l'estampe au burin pur passe au second plan : elle sera contrainte de se transformer pour survivre, d'adopter quelques-uns des procédés de sa rivale. En 1876, *la Leçon d'anatomie* et *les Syndics* continuent, étendent encore la portée de cet effort. Bien avant ces dates, par des planches comme *Miss Graham* et *the Blue boy*, d'après Gainsborough, Flameng avait fait voir que l'eau-forte ne se limite pas à une formule, qu'elle peut reproduire avec charme et vérité les maîtres de toutes les écoles et de tous les temps. Par ses élèves, on peut dire qu'il forme toute la gravure française : parmi eux, on voit figurer Rajon, qui assura le succès de notre école en Angleterre, Charles Courtry, qui, à son tour, prépare d'innombrablesl disciples, Laguillermie, qui, dès son retour de Rome, se libère des formules officielles, assouplit son talent, sans rien perdre de sa belle probité d'exécutant, et part pour l'Espagne, afin de graver *la Reddition de Bréda*, d'après Velazquez (1873), Henri Lefort, l'auteur du beau *Portrait de Washington*. Dès avant la guerre, le mouvement se dessinait. Au Salon de 1868, les noms de Chauvel, de Bracquemond, de Courtry, de Jacquemart, d'Edmond Hédouin sont au catalogue, formant un bel ensemble. Paul-Adolphe Rajon apparait pour la première fois, avec deux planches d'après Gérôme et Marchal. En 1870, voici Le Rat, Waltner, avec un *Portrait du baron de Vicq*, d'après Rubens, planche sage encore, moins vivante et moins audacieuse que les envois de Rome du même artiste, qui avaient soulevé les protestations du public académique.

Henri FOCILLON

(A suivre.)



L'EXPOSITION DES ARTS MUSULMANS A MUNICH[1]

Pourquoi les miniatures, méthodiquement classées dans le catalogue sommaire, ont-elles été clouées au mur dans l'ordre — ou le désordre — le plus incohérent ? Pourquoi l'auteur de cette partie du catalogue, le Dr Kuehnel, avec une audacieuse sérénité, attribue-t-il au XVIIe siècle des œuvres que tous les connaisseurs s'accordent à placer au XVe, et pourquoi ses principales « victimes » se trouvent-elles être des collectionneurs étrangers ? Ne cherchons pas de réponse à ces questions et allons voir tout de suite ce qu'on nous montre. J'ai peine cependant à croire que le Dr Martin ait donné son assentiment aux dates imposées à quelques-uns des envois de M. R. Kœchlin ou de M. Read.

Dans les manuscrits arabes, l'enluminure se borne le plus souvent à des motifs géométriques : un fragment d'un Coran coufique, qui appartient au Dr Martin, est orné d'un motif qui revient fréquemment, au IXe et au Xe siècle, sur les dalles byzantines de parapet ou de revêtement : c'est une étoile octogonale, formée par deux carrés, posés l'un normalement, l'autre sur ses angles, circonscrite à une circonférence et inscrite dans une autre, toutes ces figures étant dessinées par le mouvement d'un même ruban qui passe alternativement dessus et dessous. De la même collection provient une traduction de *Dioscoride*, transcrite et illustrée

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVIII, p. 253.

par maître Abdallah ben el Fadhl en l'année 619 H. (1233 ap. J.-C.). A la vérité, ce ne sont que de grossiers pantins, pareils à des silhouettes de Karagheuz, d'une couleur terne et pauvre, et qui ne peuvent supporter la comparaison avec d'autres œuvres du même temps et de la même région, tel le *Makamat de Hariri* à la Bibliothèque nationale, qui date de 1237.

Le Dr Kuehnel attribue au XIVe siècle une *Cosmographie* en écriture *nechki* (collection Sarre), décorée d'animaux réels ou fantastiques, de plantes et de dessins astronomiques, œuvre assez médiocre (j'en juge par la seule feuille exposée), qui ne rappelle que de loin les beaux traités d'astronomie exécutés au siècle suivant par l'école de Samarcande. Il faut arriver au XVe siècle pour trouver ici un ensemble qui permette de prendre une idée de la peinture persane : c'est l'époque de la dynastie des Timourides (1369-1494) qui succède à celle des Mongols. Celle-ci avait déjà contribué à rendre plus fréquentes les relations entre la Perse et la Chine. « Il y a une constatation certaine et immédiate, écrit M. Migeon, pour ceux qui ont quelque pratique des œuvres de l'Extrême-Orient, c'est l'analogie d'esprit, de style, de caractère entre les miniatures persanes et certaines peintures chinoises ou japonaises, plus particulièrement celles de la vieille école aristocratique de Tosa et ses beaux makimonos. En tenant compte de la différence des civilisations et du choix tout autre des sujets, les compositions ont très souvent une grande ressemblance, de même que la technique. » Cette influence chinoise est évidente dans une miniature qui appartient à M. de Goloubew. Elle est peinte sur soie, ce qui déjà est caractéristique, et représente un prince assis avec sa femme et un autre personnage sous une branche de magnolia, autour de laquelle vole un phénix bleu et or ; à côté, une servante joue de la viole. C'est une hypothèse très vraisemblable que de supposer cette œuvre délicate et charmante peinte en Perse par un artiste chinois. Un dessin au pinceau (à M. Vignier) — une jeune femme et sa servante portant de petites tasses à thé sur un plateau laqué — est certainement une copie d'après un modèle chinois.

Dès cette époque, les peintres persans ont acquis une habileté dans la composition, un éclat de couleurs que leurs successeurs ne dépasseront pas, un sentiment de la vie et de la vérité qu'ils n'atteindront plus. M. Schulz, de Berlin, expose un *Safer-Nameh*, illustré par Behzad, et un *Nizami*

du calligraphe Derwich Abdallah, d'Ispahan, qui renferment des pages admirables : sur une feuille double de ce dernier recueil, on voit à gauche l'eunuque amenant une jeune femme pudique et timide vers un jeune homme qui, couché sur un sofa, la regarde venir avec une aimable indiffé-



Phot. Brackmann

Coupe de faïence a décor polychrome. Rhages, XII[e] siècle.
Collection de M. Peytel.

rence; à droite, une scène guerrière s'oppose à cette scène d'intérieur : des cavaliers armés de la lance font cercle autour du champ où combattent deux champions; l'un d'eux a désarçonné son adversaire et le traîne sur le sol, attaché à l'extrémité de son lasso. C'est toute la vie d'un grand seigneur persan qui nous apparaît dans le raccourci d'un diptyque : d'un côté la guerre, les tournois, les longues chevauchées, et ici le harem, ses

serviteurs silencieux, ses petites épouses résignées aux caprices du maître.

Ce don d'expression synthétique trouve sa manifestation la plus haute dans le portrait : les miniaturistes du xve siècle y témoignent d'une maîtrise à saisir et à fixer un type qui les égale à nos plus grands peintres. Le portrait d'un chef vaincu (soi-disant portrait de Timour), peint sur soie dorée, qui appartient à M. Doucet (pl. p. 357), est proprement un chef-d'œuvre : la ténacité, la dureté implacable se lisent sur cette large face au poil rare, aux lèvres minces, aux apophyses saillantes, et aussi, dans ces petits yeux bridés et lumineux, une sorte d'intelligence hypocrite et sournoise. Même dans leurs œuvres d'un caractère moins élevé, ces peintres conservent une largeur de touche, une franchise de ton, quelque chose de sain et de fort qui n'appartient qu'aux très grandes époques de l'art. Je citerai, entre autres, une jolie *Jeune femme assise* (à M. Ducoté), et surtout le beau *Jeune homme* (à M. de Goloubew), vêtu d'une tunique rouge et coiffé d'un turban blanc (pl. p. 365), qui tient une fleur à la main, c'est une petite œuvre à la fois éclatante et discrète, d'une élégante finesse et d'une poésie contenue.

Vers l'an 1500, il se produit — en particulier, semble-t-il, à Samarcande — un changement de manière très marqué, une évolution vers des formes d'une élégance plus raffinée ; le décor se fait plus varié et plus riche ; la composition plus légère et plus aérée ; le dessinateur s'amuse à sa virtuosité et le trait a souvent la ténuité d'une trace impondérable. On en peut juger par deux dessins au pinceau, avec retouches en or (collection Sarre), qui représentent des scènes mystiques, et surtout par trois petits feuillets, au D[r] Curtius d'Erlangen : l'un représente un combat de cavalerie ; l'autre un génie ailé, somptueusement vêtu d'une robe à ramages, qui joue de la guitare au milieu des arbres et des oiseaux ; le troisième, un jeune homme assis ou appuyé contre un arbuste dont la branche maîtresse s'enroule autour de lui ; il tient un faucon sur son poing droit ganté ; un phénix plane au ciel. Rien ne peut rendre le charme et la poésie qui se dégagent de ces quelques centimètres de papier jauni.

L'art du xviie siècle produit encore des œuvres excellentes, mais la grande veine d'inspiration est, sinon épuisée, du moins appauvrie. Ce qui le prouve, c'est que les peintres reprennent les motifs et les types du xve et en tirent des pastiches archaïsants. C'est cependant l'époque où Riza

Abassi compose, d'un trait si pur, ses dessins et ses miniatures, sensuels avec grâce et réalistes avec esprit. Un couple d'amoureux, discrètement

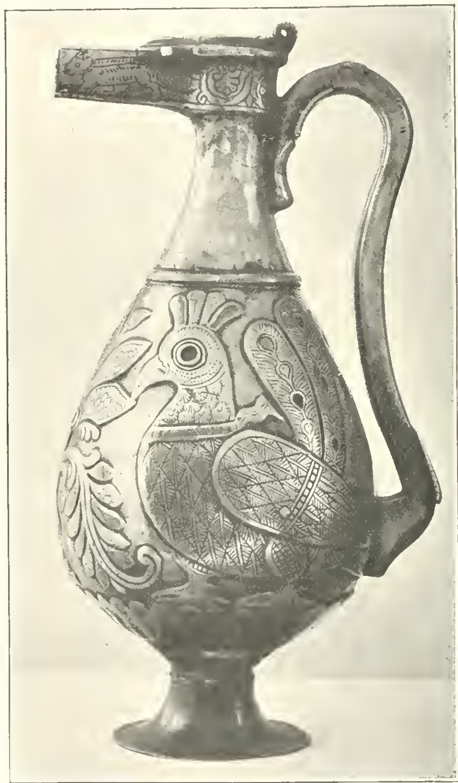


Phot. Bruckmann.

GRANDE COUPE A REFLETS MÉTALLIQUES. RHAGÈS, XIIIe SIÈCLE.
Francfort-sur-le-Mein, collection de M. Gans.

libertins (à M. Sarre), est daté de 1630. M. Bernard (de Paris) expose une série d'études dans le style de ce maître, où revient un très joli type de femme, longue et souple, avec le visage un peu carré des Mongols, de longs yeux en amande, des sourcils d'un arc très tendu et une bouche fine et volup-

tueuse. Dès cette époque, l'influence européenne commence à se faire sentir sur la peinture orientale ; elle y produit quelques œuvres qui ont surtout un intérêt de curiosité : portrait de François I[er], de Charles-Quint, d'un pape bénissant un nonce. Si les artistes y gagnèrent parfois une perspective mieux ordonnée, ils y perdirent ces qualités de sincérité, ce don de l'observation directe qui avaient fait la grandeur de leurs devanciers. En art comme en politique, l'Orient n'eut jamais à se louer de ses rapports avec l'Europe. Le XVIII[e] siècle est, pour la Perse, une époque de décadence, et c'est sans regrets qu'on ne le voit pas représenté à l'exposition [1].



AIGUILRE SASSANIDE, VI[e] SIÈCLE.
Bronze — Saint-Pétersbourg, collection du comte Bobrinskoy.

Les collections céramiques sont extrême-

1. Je sacrifie volontairement — car il faut bien se limiter — les miniatures indiennes, dont la composition, plus largement conçue que celle des Persans, a parfois l'ampleur d'une grande toile, mais dont la couleur est plus pâteuse et le dessin moins léger ; les miniaturistes turcs qui n'ont été que les élèves, souvent médiocres, des Persans ; et les reliures, malgré la beauté de quelques-unes des pièces exposées et bien qu'il ne soit peut-être pas de monuments qui mettent plus clairement en lumière l'opposition profonde qui, à l'intérieur de l'Islam, sépare les Arabes des habitants de l'Iran.

Phot. Bruckmann.

PORTRAIT PRÉSUMÉ DE TIMOUR (PERSE, XVe SIÈCLE).

Miniature sur soie. (Collection de M. Jacques Doucet.)

ment abondantes, — plus de 700 numéros, — mais, quelques pièces mises à part, dont les meilleures appartiennent à des collectionneurs français, elles ont paru moins riches en chefs-d'œuvre qu'on aurait pu l'espérer. L'abstention des Anglais, qui possèdent peut-être les plus beaux exemplaires de la poterie persane, et celle du comte de Osma, dont les séries hispano-moresques sont sans égales, s'y fait sentir d'une manière fâcheuse.

Deux pièces, d'aspect modeste, qui auront peut-être échappé à plus d'un visiteur, offrent, moins en elles-mêmes que par leur provenance, un intérêt particulier : ce sont deux vases chinois de la dynastie des Han (Ier siècle av.-Ier siècle ap. J.-C.), à couverte verdâtre d'un assez bel éclat, et portant sur l'épaule une frise d'animaux et de personnages, d'un relief très mou (M. Pelliot a rapporté de sa mission plusieurs spécimens fort beaux de cette famille). Des deux exemplaires qu'expose ici le Dr Martin, l'un a été trouvé en Chine, l'autre, dit-on, à Bagdad. Si cette indication est exacte, ce dernier constituerait le premier document matériel que nous possédions sur les rapports de l'Extrême-Orient et de la Mésopotamie à cette époque éloignée.

L'Égypte paraît avoir joué un rôle important aux origines de la céramique islamique. C'est elle qui, aux époques les plus anciennes, semble avoir découvert le secret des vernis translucides et l'avoir transmis aux pays du Tigre, de l'Euphrate et de l'Iran. L'exposition nous montre, à côté d'une intéressante série de tessons trouvés à Fostat, le plus beau monument connu de la poterie égyptienne à l'époque fatimite : le grand vase, à glaçure légèrement ambrée, qui appartient au Dr Fouquet ; il porte, sur l'épaule, de gros poissons peints en émail olivâtre, nageant sur un fond de feuillages, tandis que la moitié supérieure de la panse est recouverte d'ornements géométriques, cœurs et entrelacs. C'est aussi à l'Égypte, tout au moins à des ateliers syro-égyptiens, qu'on peut attribuer cette faïence à parois très minces, percées d'ornements à jour que remplit la masse vitreuse de l'émail : l'effet en est assez semblable à celui de grains de riz incorporés dans la pâte, — de là le nom de *rice grain technic* donné par les Anglais à ce procédé. Le plus beau spécimen exposé ici appartient à M. Doucet : c'est un bol profond, à couverte blanche, décoré près du bord d'entrelacs ajourés (XIIe-XIIIe siècle). Très voisine de cette série, par la beauté de la matière et la perfection du tournassage, est une céramique

syrienne, représentée par quelques vases qui sont parmi les plus beaux de l'exposition : la petite coupe décorée de motifs incisés (au Dr Fouquet), une autre coupe à bordure d'entrelacs (au musée de La Haye), sont recouvertes d'un émail bleu turquoise d'un charme de couleur merveilleux. M. Bing possède deux bols à parois verticales légèrement ondulées, l'un du même ton bleu, l'autre d'un admirable blanc d'ivoire.

De beaux albarellos à panse lisse ou animée de cannelures, avec quelques ramages en lustre d'or olivâtre sur fond gros bleu[1], sont aussi d'origine syrienne et forment une classe bien caractérisée qui doit dater du xive siècle (fig. p. 259). C'est à cette même époque que prend fin la fabrication de Rakka, probablement créée au ixe siècle par Haroun al Rachid. Les potiers n'y ont pas la finesse de dessin, ni l'imagination fantaisiste des Persans, mais ils ont, en commun avec les Égyptiens, le sens d'une décoration large et vigoureuse, d'un caractère presque monumental. On en jugera fort bien devant un grand vase à couverte gris vert, avec quelques coulées bleu turquoise, décoré d'une frise en relief de grandes lettres dont les hampes se dressent parmi quelques branchages feuillus (collection Doucet). Un autre vase de la même collection, avec ses aigles à double tête, peints en bleu noir, témoigne du même goût de simplicité et de la même vigueur de conception. L'élément pittoresque ne paraît pas avoir joué un grand rôle dans cette céramique : voici cependant un plat, qui appartient aussi à M. Doucet, où, sur un fond d'émail bleu, sont peints en noir mat, deux oiseaux placés de part et d'autre d'un palmier. Le dessin, en sa naïveté presque enfantine, est tracé d'un pinceau alerte et sans « repentirs ». Aussi bien (j'ai déjà eu l'occasion de le remarquer ici-même), ces vases se recommandent moins par l'élégance ou l'invention des motifs que par la beauté de la couverte : des sortes de chaufferettes (?), un petit guéridon à six pans, une plaque de revêtement avec le sujet connu d'une lampe suspendue dans une niche à stalactites, n'ont pas d'autre ornement que leur émail turquoise, d'une pureté si parfaite qu'on est tenté de regretter qu'il ait disparu par endroits sous le chatoiement multicolore des irisations.

Il n'y a guère aujourd'hui de céramique plus recherchée des collectionneurs que celle de Rhagès, ville importante au nord-est de Téhéran,

1. Au Kunstgewerbe-Museum de Francfort-sur-le-Mein, à M. Rosenbaum, de la même ville, à M. Stora, de Paris.

détruite en 1221 par les Tatars, mais dont la production se prolongea au delà (on en connaît une étoile lustrée datée de 1262). Elle peut se classer en plusieurs familles dont certaines présentent avec les produits



Phot. Bruckmann.

Coupe en émail cloisonné. Mésopotamie, XIIe siècle.

Innsbruck, Landesmuseum.

syriens une parenté étroite : série à couverte monochrome, parfois rehaussée d'ornements en reliefs (une aiguière exquise — collection Gans de Francfort —, à couverte vert clair, tachée de quelques coulées bleues, ouverture polylobée, « perles » sur la panse), et série à émail bleu foncé ou clair, ornée de blanc, de rouge ou d'or posé avec un second émail : la

pièce la plus charmante de ce dernier groupe appartient aussi à M. Gans : c'est un flacon d'un bleu pâle très pur, légèrement irisé et décoré de cabochons ajourés et de ramages d'or.

La coupe de M. Peytel, reproduite plus haut, est, avec une coupe de M. Doucet qui représente à peu près le même sujet, le plus bel exemplaire de la série à émail blanc jaunâtre et peintures polychromes, comme aussi, par le sujet, par la rondeur poupine des figures, par le trait vif et spirituel du dessin, très caractéristique de l'art persan de cette époque. Quelle que soit la séduction de ces petits chefs-d'œuvre, la gloire de la fabrique, ce sont ses vases à reflets métalliques : l'or y reluit, sur un émail blanc jaune, soit dans le dessin géométrique d'un décor rayonnant (bol à M. Kevorkian), soit sur des figures de cavaliers au galop, combinées, sur la bordure, avec des animaux et des figures assises dans un médaillon (coupe de M. Gans) ; parfois le bleu se mêle à l'or en une harmonie chaude et profonde, telle l'admirable coupe de la même collection avec ses figures assises sur un fond vermiculé (fig. p. 355).

Les produits de Soultanabad sont, dans l'ensemble, inférieurs à ceux de Rhagès : en particulier, la famille la plus nombreuse, à décor en relief, émail blanc, peinture noire et bleue, est souvent, malgré la beauté du lustre, d'une composition confuse, d'un dessin flou et d'un coloris un peu triste. Dans la série à reflets dorés, j'ai noté surtout l'assiette (nº 1197) qui appartient à M. Doucet, et le plat (nº 1198) de M. Demotte ; dans la série monochrome, une coupe turquoise, décorée d'animaux fantastiques et de cavaliers de style sassanide (collection Doucet) et le grand « pithos » du Kaiser Friedrich-Museum avec sa frise de lions et de griffons passant entre des palmettes.

Je ne puis que mentionner de belles étoiles à reflets métalliques du XIIIe siècle, d'autres, du siècle suivant, décorées de dragons et de phénix en relief, d'admirables frises d'écriture, et quelques plaques de revêtement, provenant de mihrabs, où, sur un fond bleu foncé, rehaussé d'or, l'arabesque se déploie en rinceaux d'une souveraine élégance. Au XVIIe siècle, la céramique persane est en décadence, l'ornement s'y alourdit, le lustre d'or prend un ton rouge et criard qui rappelle celui des vases de Manissès. Elle produit cependant encore des œuvres curieuses, comme ces plaques de la collection Sarre, qui représentent le combat de deux



Phot. Bruckmann.

SEPT PLAQUETTES D'IVOIRE (MÉSOPOTAMIE ?).

Celle d'en haut à droite, du XIe siècle (?), les autres du XIIIe (?).

Florence, Musée national (collection Louis Carrand).

cavaliers avec un dragon chinois ou deux jeunes femmes à la silhouette sinueuse — on serait tenté d'écrire « botticellesque » —, véritables fragments de fresques en émail, malheureusement très restaurées et inférieures aux exemplaires du même type, conservés au Louvre et au Kensington[1].

Une révélation, que beaucoup d'entre nous devront à l'exposition de Munich, c'est celle de l'orfèvrerie sassanide[2]. L'Ermitage, le musée Czartorisky, la collection du comte Bobrinskoy ont contribué à former ici un ensemble tel qu'on n'en avait jamais vu et que notre génération ne reverra peut-être jamais. Les plus belles pièces en sont une série de coupes d'argent, décorées de reliefs qui se détachent sur le fond doré : sur l'une, attribuée encore au second siècle, on voit l'assaut d'un château fort ; les autres, qui datent des IVe-VIe siècles, représentent le roi, chassant le lion ou assis sur son trône au milieu de ses serviteurs ; ou des animaux, tigresse arrêtée devant un arbre, lion terrassant une biche. Le relief est obtenu dans la fonte et repris ensuite au burin. Deux très beaux aquamaniles — cerf et oie —, une aiguière dont la panse est décorée de coqs affrontés de part et d'autre d'une grande palmette (fig. p. 356) relèvent de la même technique : d'autres vases, de grands plats circulaires, travaillés au repoussé, sont décorés de figures humaines ou animales et de motifs végétaux. Sans tenter ici une étude même sommaire, on peut dire que le trait caractéristique de cet art, celui qui saute aux yeux d'abord, c'est une réaction voulue et consciente contre le style gréco-romain ; l'influence hellénistique apparaît bien encore, ici et là, par exemple, au traitement des draperies : mais ces détails restent isolés. L'art sassanide, comme la politique des Sapor et des Chosroès, a été nettement national et anti-européen ; il puise aux sources de l'art achéménide et assyrien ; il leur emprunte leurs sujets favoris, scènes de

1. La céramique hispano-moresque ne compte à l'exposition qu'une pièce intéressante, la grande coupe de M. Sarre, qui porte au revers le nom de Malaga. Les sections de « Damas » et de « Rhodes » sont pauvres ; celle de « Koutaya » indigente.

2. Le mot n'est pas trop fort, car la grande publication de M. Smirnov où ces monuments sont reproduits semble avoir passé presque inaperçue en France : Smirnov, *Argenterie orientale*, edité pour le cinquantenaire de la Commission impériale archéologique, petit in-f°, 19 p. de texte en russe (index en russe et français), 2 cartes, 130 autotypies et phototypies, Saint-Pétersbourg, 1909. — L'infaillible érudition de Longperier avait déjà reconnu l'importance de ces monuments.

chasse, combats d'animaux : comme eux, il est un art de cour qui donne



Phot. Bruckmann.

Bouteille en verre émaillé. Syrie, XIII[e] siècle.
Vienne, cathédrale Saint-Étienne.

à la figure du prince une place prédominante : ses personnages s'inscrivent dans des contours arrondis où l'on pressent déjà la rondeur formulée des

figures persanes : l'ornement végétal y prend des formes grasses et épaisses qui font penser d'une manière étonnante à ce style byzantin qui succède, au vie siècle, à l'acanthe épineuse dite « théodosienne », et remet à la mode sur les chapiteaux et les dalles sculptées l'acanthe molle, les profils ronds, les lourds rinceaux de vigne et de lierre. Nous connaissons désormais les modèles qui servirent aux orfèvres de Justinien pour composer ce service orné de reliefs où l'empereur lui-même et ses victoires étaient représentés. Je crois même entrevoir quelque rapport entre ces coupes sassanides et la célèbre patère hindoue trouvée à Lampsaque (au musée de Constantinople), — ce qui semblerait prouver que l'influence des orfèvres (comme celle des tisserands) s'étendit alors sur l'orient de la Perse presque autant que sur l'empire byzantin.

La collection du comte Bobrinskoy expose encore un vase en bronze, sorte de pot à anse mobile qu'une excellente reproduction (pl. p. 261) nous dispense de décrire. Si ce précieux vase est réellement du xie siècle, il constitue un document d'une valeur singulière, puisqu'il nous montre, dès cette époque et dans une œuvre qui ne semble pas mésopotamienne (on croit qu'elle provient du Caucase), tous les éléments de la décoration et de la composition caractéristiques des ateliers de Mossoul, dont les travaux les plus anciens, aujourd'hui connus, ne remontent pas au delà du xiie siècle. Il est d'ailleurs possible que ces ateliers aient subi fortement l'influence persane et l'importance que la figure humaine a toujours gardée dans leurs œuvres en pourrait sembler une preuve. Ils figurent ici par quelques-uns de leurs produits les plus célèbres : le plat de la bibliothèque royale de Munich, au nom de l'atabek Lulu (1233-1259) ; le chandelier Goupil, à sujets chrétiens (Musée des arts décoratifs) ; l'aiguière de M. R. Kœchlin, le grand bassin du Kaiser Friedrich-Museum, avec ses dragons chinois et ses cavaliers mongols ; le bassin de la collection Sarre, — cavaliers galopant et médaillons à personnages, — qui est déjà d'un travail moins soigné et doit dater du xive siècle. Le groupe (mésopotamien ? arménien ?) des cuivres repoussés, avec figurines de lions et d'oies en ronde bosse, dont le chandelier Piet-Lataudrie (au Louvre) est peut-être l'œuvre la plus belle, est représenté par une nombreuse série d'aiguières et de chandeliers (les plus beaux au comte Bobrinskoy et à M. Sarre). On trouvera un plaisir particulier à regarder, dans la salle 53, les cuivres vénitiens de travail « azzimi-



niste » ; rien n'est plus intéressant que de voir le décor oriental, tout en restant lui-même, prendre, sous la main de ces ciseleurs formés aux écoles de la Renaissance, un aspect nouveau d'élégance et de pureté classiques.

Il faut donner une place à part — car aussi bien elle est unique dans toute l'exposition — à une grande coupe en émail cloisonné du Landesmuseum d'Innsbruck. Sur le fond, un prince trône dans un grand médaillon rempli de rinceaux ; à la périphérie, séparés par des figures humaines ou des palmiers, six médaillons plus petits sont occupés par des animaux. Le travail est mésopotamien et probablement du XIIe siècle.

Dans la section des ivoires, la présence des plaquettes de Louis Carrand (au Bargello de Florence) nous console de ne voir aucun de ces beaux coffrets hispano-moresques qui, par la richesse du travail et leurs inscriptions datées, constituent des monuments d'une si haute importance. Ces sept plaquettes — reproduites ici — sont réellement une chose merveilleuse, dont on ne retrouve l'équivalent nulle part ailleurs. Six d'entre elles, à supposer même qu'elles proviennent de la Mésopotamie, dénotent la connaissance familière des motifs, des types et des formules de dessin de l'Iran ; les rinceaux ajourés qui courent autour des personnages y ont un caractère tout persan ; elles doivent dater du XIIIe siècle. La septième, sur fond plein, avec ses griffons inscrits dans des arabesques de vigne et affrontés de part et d'autre d'un palmier sortant d'un vase, est d'un style tout différent et probablement du XIe siècle ; on n'y peut méconnaître une forte influence syrienne et l'on en rapprochera les frises placées au dessus et au dessous des apôtres, sur la chaire de Maximien à Ravenne, monument plus ancien, mais qui appartient à la même tradition.

Il me reste à dire quelques mots des verres émaillés. On trouvera, parmi les verres syriens, de très belles lampes de la forme connue, avec ces émaux blancs, bleus et rouges, relevés d'or, qui en sont le décor ordinaire au XIVe siècle, quelques-unes avec des inscriptions au nom des sultans mamlouks Hassan (1347-1351, 1354-1361) et Barkouk (1382-1399). Il faut mettre hors de pair deux vases du XIIIe siècle, qui font partie du trésor de Saint-Étienne de Vienne (Autriche) : l'un, en forme de gourde, décoré de quatre médaillons à personnages (fig. p. 363) ; l'autre, sorte d'aiguière à deux anses, ornée de motifs linéaires et végétaux, d'écritures et de médaillons, où sont placés des oiseaux sur un fond d'arabesques. Les

émaux bleus, verts, rouges et blancs, y sont appliqués avec une discrétion et une sobriété qui me paraissent préférables à la somptuosité, parfois un peu lourde, des verres du siècle suivant.

Des notes qu'on vient de lire — insuffisantes et déjà trop longues — je demande qu'on me permette de ne tirer qu'une conclusion pratique.

On a pu voir la place prédominante qu'occupe la Perse dans l'histoire des arts de l'Islam. L'étude en commence à peine, et déjà l'on entrevoit un champ immense et nouveau qui s'ouvre devant les travailleurs. Or, un seul pays peut aujourd'hui, de par la loi des traités, exécuter en Perse des fouilles archéologiques. Ce pays, c'est le nôtre. En acquérant ce monopole, la France a assumé de lourds devoirs, et il ne faudrait pas qu'elle y manquât plus longtemps. Les résultats admirables obtenus à Suse par M. de Morgan ne peuvent nous faire oublier qu'à Rhagès, à Hamadan, à Soultanabad, d'autres trésors attendent, presque à fleur de sol, le coup de pioche libérateur. Si nous étions tenté de l'oublier, les protestations qui se font entendre en Angleterre et en Allemagne suffiraient à nous le rappeler. Nos privilèges sont menacés : le seul moyen de les défendre, c'est de les exercer. Laissera-t-on dire plus longtemps que les droits inemployés de la France sont un obstacle aux progrès de la science, et qu'ils interdisent les recherches désintéressées sans empêcher les pirateries fructueuses des mercantis de toutes races ? Il n'est pas exagéré de penser qu'un peu de l'honneur national est engagé dans cette affaire. Si les crédits, pourtant considérables, attribués à la Délégation, sont insuffisants à une tâche désormais nécessaire, on peut espérer qu'il ne se rencontrera pas d'hommes politiques pour en combattre l'augmentation, puisque l'argent dépensé se retrouvera au centuple. Et pour nous, ne serait-ce pas une fierté et une joie de voir, en quelques années, le Louvre devenir le premier musée du monde pour la Perse musulmane, comme il l'est déjà pour celle de Darius et pour celle d'Hammourabi ?

Gustave MENDEL

« LE SALON DE 1845 »

D'EUGÈNE FROMENTIN



UGÈNE Fromentin avait écrit en 1845 un *Salon* dans la *Revue organique des départements de l'Ouest* publiée à La Rochelle par un de ses amis. Ces pages, enterrées dans un périodique provincial et éphémère, furent aussitôt oubliées. M. Pierre Blanchon vient récemment d'en rappeler l'existence [1]. Je me suis procuré le *Salon* de Fromentin. J'étais avide de lire les premières pages consacrées à des questions artistiques par celui qui a parlé d'art mieux qu'aucun de ses contemporains. Je voulais connaître le jugement qu'il portait, à l'âge de vingt-quatre ans, sur les artistes ses aînés. Comment formulait-il ses opinions? Était-il déjà maître de son style et de ses idées?

Il était à Paris depuis plus de quatre ans. Il avait fait son droit, ses parents voulaient qu'il devînt notaire ou avoué; mais un penchant irrésistible l'entraînait vers la peinture et il travaillait en amateur dans l'atelier de Cabat. Il saisit avec enthousiasme l'occasion de parler des choses qu'il aimait : « Dussé-je ne leur apprendre, écrivait-il, que ce peu de faits élémentaires : qu'il existe un Cabat, un Scheffer, un Aligny, un Duprez, deux Flandrin; que Lapito est un cuistre et Decamps un maître immortel; que Delacroix et M. Ingres ne se ressemblent pas, mais ne s'excluent en rien;

1. *Eugène Fromentin. Lettres de jeunesse. Biographie et notes*, par Pierre Blanchon. 3e édition Paris, Plon-Nourrit, 1909.

ce que c'est que le dessin et ce que c'est que la couleur; ce que c'est que le spiritualisme en fait d'art; en quoi Poussin diffère autant de David que de Géricault, etc..., ce serait déjà un grand service ».

Fromentin écrivit son *Salon* avec une abondance juvénile. La pensée, parfois, se dégage mal, les premières pages surtout sont presque pénibles. Souvent, au contraire, il a ce bonheur d'expression et cette sensibilité pénétrante que nous sommes accoutumés à admirer chez lui.

Il n'a cherché ni un plan personnel, ni un mode de développement original. Il examine successivement, suivant l'ordre traditionnel, peinture d'histoire, genre, portrait, paysage, et, réservant toute son attention aux peintres, il n'accorde ensuite à la sculpture que quelques lignes rapides.

En 1845, la lutte entre les romantiques et les classiques, incarnés par Delacroix et par Ingres, se poursuivait et, depuis longtemps, elle fatiguait le public, las de la voir se prolonger sans issue. « La question d'art pendante depuis des siècles entre les écoles et posée de nouveau par MM. Delacroix et Ingres, écrit Fromentin, loin d'avancer vers une solution, semble s'obscurcir, s'embrouiller, je dirai presque rétrograder, depuis qu'elle est débattue, avec une imprudence égale des deux parts, par de jeunes disciples beaucoup plus entreprenants que leurs maîtres. Les excès opposés des deux manières, poussés par les uns jusqu'au néant du dessin, et par les autres jusqu'à ce mépris absolu de la couleur et de la vraisemblance que témoignent de nos jours les excentricités étrusques de certains novateurs ultra-ingristes, cette intolérance et cette exclusivité déraisonnables commencent à jeter tant de trouble dans l'esprit incertain du public et menacent les choses de l'art d'un schisme si complet, qu'il serait à propos de voir les maîtres eux-mêmes rentrer en lice, pour donner à tous ces combattants écervelés l'exemple de la modération, de la sagesse et de la courtoisie. » Fromentin regrette l'abstention d'Ingres, d'Ary Scheffer. Il constate aussi l'absence de Delaroche et le prend vivement à partie : « M. Delaroche a bien senti que la peinture mélodramatique qu'il a mise en vogue un des premiers est, sinon passée de mode, au moins condamnée par la majorité la plus saine et la meilleure des esprits; c'est un maître trop éclairé pour ne pas comprendre que, de tous les abus à craindre, le plus funeste sans contredit est celui des petits moyens, des petits effets et du petit faux

goût ». Et, le rapprochant d'Horace Vernet : « Ce sont eux, écrit-il, qui font presque seuls l'enseignement de la foule en peinture : c'est d'eux, par



Eugène Delacroix. — Le Calife Abd-er-Rhaman.
Salon de 1845 — Musée de Toulouse.

conséquent, qu'il dépend de la retenir ou de la précipiter en cette pente glissante du trivial et du commun... Les écoles de MM. Ingres et Delacroix n'ayant point le même honneur de flatter le goût de la foule, leur action favorable sera lente et difficile, leur action pernicieuse est nulle : il y a

beaucoup de gens qui prennent leurs qualités pour des défauts; il n'en est point, j'imagine, qui s'avisent de prendre leurs défauts pour des qualités. »

Fromentin se refuse à examiner, à propos du Salon, la question banale du progrès ou de la décadence de l'art. « Les choses ne changent point si brusquement d'aspect, l'art ne marche pas si vite qu'une seule année le fasse avancer d'un pas sensible vers ses destinées futures. » L'Exposition de 1845 offre peu de nouveauté, elle est « châtiée, modeste, tempérée », elle « peut passer pour une exposition d'élèves... Aussi le public est-il un peu désorienté, et quand il a couru de la Smalah au Samson, du Samson au Brascassat, qu'il a flairé les fleurs et les fruits de M. Saint-Jean, qu'il s'est empressé devant le Meissonier et soulevé d'horreur autour de *la Sainte Inquisition* de M. Robert-Fleury, il ne lui reste plus qu'à s'en aller tristement au hasard, dans ces deux longues salles, toutes peuplées de noms inconnus et d'œuvres peu frappantes, sans savoir à quoi se prendre ni sur quoi fixer son admiration, aussi paresseuse que prompte à se fourvoyer. »

Enfin, d'accord avec la plupart de ses contemporains, Fromentin est frappé du contraste général entre « la richesse de l'exécution » et « l'indigence..., la nullité du sentiment et du goût ». Il s'en prend à l'enseignement de l'école : « Le premier soin, pour la plupart des élèves, est de s'exercer à peindre avant de sentir, avant de penser. Leur sentiment inoccupé languit dans l'oisiveté pendant ces longs exercices manuels; leur esprit privé de lecture, de culture, en un mot de toute éducation morale, s'appauvrit de plus en plus à ce travail minutieux, à cette brutale industrie; leur goût s'émousse et s'altère, et les voilà pourvus d'une exécution raffinée, mais dénués d'inspiration, qui sont condamnés à demeurer des ouvriers quand ils se croient des artistes. Avec un pareil système, il n'y a plus de naïveté, plus d'originalité possibles, à moins qu'on se rencontre assez fort pour s'émanciper dès la sortie de l'école. » « Notez-le bien, ajoute-il, ce soin extrême de l'exécution, cette perfection de détail étaient, par les maîtres qui les ont d'abord introduits, si secondairement soumis aux conditions supérieures de l'art et si étroitement liés à leur sentiment, que c'était plutôt pour eux des qualités personnelles incommunicables que des moyens à l'usage de tous. Il en résulte

qu'en passant de leurs mains dans celles de leurs imitateurs ou de leurs élèves, le même instrument devient plus dangereux qu'efficace. »

Fromentin aborde ensuite l'examen des œuvres exposées. « Trois grands noms se dessinent en première ligne..... MM. Decamps, Delacroix et H. Vernet. »



HORACE VERNET.
FRAGMENT DE LA « PRISE DE LA SMALAH ».
Salon de 1844. Musée de Versailles

Decamps avait exposé la suite des dessins de *Samson*. Fromentin célèbre avec feu le génie de l'artiste et son œuvre : « Nature fine autant qu'intrépide, esprit chercheur, inquiet, curieux, visionnaire », Decamps a rendu à l'art des services incalculables. « L'école presqu'entière de nos paysagistes et peintres de genre est sortie de sa veine. » *Samson* est « une œuvre biblique, une œuvre idéale et vraisemblable en même temps, une œuvre où, pour la première fois peut-être depuis Géricault, nous voyons accorder, dans un étonnant équilibre, le sentiment profond de la réalité avec l'élévation du style ».

Nous passons ces développements écrits d'abondance, mais, arrivés aux pages consacrées à Delacroix, nous croyons devoir les reproduire

sans coupure. Elles nous paraissent du plus haut intérêt et par les réserves que Fromentin fait encore sur le maître et par l'ingéniosité pénétrante avec laquelle il s'efforce de le comprendre et de l'expliquer.

« Tous nos lecteurs connaissent M. Delacroix, au moins par le bruit des discordes que chacun de ses triomphes a soulevées. Il se trouve des gens pour nier jusqu'à sa couleur, il s'en trouve en revanche pour exalter en lui jusqu'à ses défauts, double égarement qui ne peut atteindre M. Delacroix dans la conscience équitable qu'il a de son génie. Quand M. Delacroix se trompe, il est le premier à s'en avertir pour se garder d'une nouvelle erreur. Sa bonne fortune ne le corrompt pas plus que la mauvaise ne l'abat. C'est le propre de ce fier et vaillant peintre de ne jamais spéculer sur des succès acquis et de risquer à chaque instant sa renommée par des coups plus hasardeux.

» Tous les peintres qui font aujourd'hui jurisprudence en cette matière reconnaissent M. Delacroix pour le premier coloriste de notre époque. Il convient qu'on se soumette à ce jugement. Je ne puis entrer ici dans une controverse qui dépasserait les bornes de cet article : j'avertirai seulement les adversaires de M. Delacroix qu'on se fait communément une fausse idée de la couleur; que la couleur ne résulte pas de l'intensité, mais de la variété, de la finesse, de la logique et de l'accord des tons, différence essentielle qui fait de M. Delaroche un peintre coloré, de M. Delacroix un coloriste.

» Quant à son dessin, souvent défectueux, on doit pourtant y reconnaître des intentions si délicates et si hardies qu'elles suffiraient, ce me semble, à réfuter la moitié des critiques.

» Chose remarquable, il semble que M. Delacroix ait, à proprement parler, le sentiment du dessin, sans en avoir la faculté. Voyez ce que font communément les peintres de figures; quand ils s'écartent des poses académiques, chose assez rare dans l'école de l'Empire, c'est pour donner à leurs figures l'attitude franche, le geste prononcé que comporte la situation; en un mot, ils ne comprennent d'ordinaire les mouvements du corps qu'en ce qu'ils ont d'extrême. De tous ces mouvements donnés par la nature, puis convenus, notés et posés par les modèles sur l'indication du peintre, on pourrait composer une sorte de formulaire ou de répertoire. Ce sont, en quelque sorte, des locutions usitées qui deviennent à la longue

des types invariables; et les mouvements moyens, les gestes transitoires, les nuances intermédiaires sont méconnus ou négligés.

» Ce que M. A. Scheffer a fait pour l'expression des visages, M. Delacroix l'a tenté, avec un succès inégal sans doute, mais avec plus d'audace, pour les mouvements qui sont l'expression des corps. Il les a décomposés, nuancés, variés jusque dans leurs transitions les plus ténues, les plus indécises, comme ils le sont dans la réalité. Telle est son horreur des traditions académiques qu'il préfère un geste gauche au geste convenu, la contorsion à la raideur. C'est là, si je ne me trompe, ce qui explique son scrupule extrême pour le dessin, en même temps que son incorrection. Qu'on étudie avec soin le *Massacre de Chio*, la *Médée* et le *Triomphe de Trajan*, trois pages de différent caractère, et l'on verra, comme je le soutiens, que le dessin de M. Delacroix peut se défendre, sinon par le fait, au moins par l'intention.



HIPPOLYTE FLANDRIN. — MATER DOLOROSA.
Salon de 1845. — D'après une lithographie du temps.

» On peut juger M. Delacroix dans ce qu'il a d'excellent et de pire, sur son exposition de cette année. Son tableau représentant l'empereur du Maroc et sa suite donne un exemple éclatant des qualités éminentes dont nous venons de parler. L'ordonnance grandiose et magistrale de la scène, la majesté barbare de la figure équestre et des officiers qui l'entourent, l'ampleur et la lourdeur des draperies, la simplicité des costumes, la variété de toutes ces attitudes, toutes indiquant le repos, enfin la sobre distribution du jour sur le groupe

du premier plan qu'assombrit, sans l'étouffer, le bleu puissant du ciel, tout fait de ce tableau — reprochable seulement dans quelques parties du fond, — une œuvre d'une vérité profonde et du plus grand style.

» Le *Marc-Aurèle* n'est au contraire, comme on l'a très bien dit, que l'embryon d'une œuvre hautement conçue. Ici l'exécution fait complètement défaut, et la trivialité des types, la souillure des visages rendraient la scène presque ridicule, si elles n'en faisaient plutôt un objet de dégoût. Je ne puis, non plus, vanter la Sibylle, qui me semble absolument avortée. Quant à la tête d'étude intitulée *Magdeleine au désert*, je regrette que M. Delacroix ait baptisé cette savante étude physiologique d'un nom qui lui prête une intention, ou qu'il n'a pas eue, ou qu'il n'a traduite qu'à moitié. Il faut y voir une tête de morte et rien de plus. Prise ainsi, cette étude rappelle avec plus de perfection certaines parties célèbres du *Massacre de Chio*. C'était une entreprise familière à M. Delacroix que d'exprimer, par la décoloration graduelle du visage, par ces espèces de frissons bleuâtres qui courent sous l'épiderme transparent, le moment où la vie se retire des extrémités au cœur et va s'exhaler dans un dernier souffle par les lèvres entr'ouvertes du cadavre. Voilà bien, réalisées dans un détail, ces nuances et ces transitions dont nous parlions tout à l'heure.

» Sur les tableaux présentés par M. Delacroix, le jury en a refusé deux. La presse entière a protesté contre cet acte d'arbitraire. Ces messieurs n'ont pas compris que, dans la position qu'il occupe, M. Delacroix n'est plus justiciable que du public. »

A ce jugement compréhensif mais sévère et, sur certains points, presque injuste, succède un panégyrique sans réserve d'Horace Vernet. La Smalah « toute remplie d'épisodes charmants et terribles, d'une fidélité parfaite », offre des « trésors d'esprit, de verve et d'imagination ». Le portrait du comte Molé, celui de Frère Philippe lui paraissent également « magnifiques ». Il célèbre cet artiste « toujours plus jeune à mesure qu'il vieillit », et se résume ainsi : « A coup sûr, voilà bien un peintre. Il n'a point le sentiment profond de M. Decamps, ni l'élévation de M. Delacroix, et, pour ma part, je ne le placerai point à leur niveau, mais il a le coup d'œil si prompt, si juste, le sentiment si net de la vie, une imagination si forte et si turbulente ! Enfin nous n'avons point de peintre plus national, et c'est quelque chose ».

Voici, à présent, une appréciation où la clairvoyance de Fromentin paraît en défaut : « Il faut que j'en finisse avec la peinture historique en mentionnant, quoi qu'il m'en coûte, l'échec d'un talent sérieux, distin-



BILLARDET. — LES BELLINI.
Salon de 1845. — Musée de Besançon

gué, qui, dans son ardeur à tenter des voies nouvelles, s'égare aussi lui quelquefois. M. Chassériau, l'un des plus incorruptibles disciples de M. Ingres, a fort maladroitement renié son maître, cette année. Son portrait équestre de Ali-Ben-Hamet, kalifat de Constantine, affecte une tendance à la couleur qui ne me semble pas propre au caractère de son

talent, et un oubli du dessin impardonnable pour un élève de M. Ingres. »

Fromentin passe à l'examen des tableaux religieux : il s'étonne de les rencontrer si nombreux, dénonce leur faiblesse. Il condamne « quelques essais défavorables où la couleur locale a détruit jusqu'au dernier vestige du caractère chrétien », opinion qu'il développera dans *Un été dans le Sahara*. Deux artistes trouvent seuls grâce à ses yeux, Gleyre et Flandrin. Il s'attarde à analyser *la Séparation des Apôtres* du premier et s'excuse de ne pouvoir insister sur « la *Mater dolorosa* de M. Flandrin, figure grêle et mesquine par plus d'un point, entachée même de quelques réminiscences des maîtres primitifs, mais où le sentiment éclate avec une puissance indicible ; on sent que l'auteur au moment où il la peignit, avait lui-même dans la poitrine cette plaie profonde qui fait les hommes éloquents ».

Fromentin termine son article en signalant les débuts d'un artiste, Billardet, « peintre du premier mérite et de la meilleure école ». Billardet, mort d'ailleurs jeune, n'est pas sorti de l'obscurité : son tableau, *Les Bellini*, est conservé au musée de Besançon.

Le second article débute par une dissertation brillante et touffue sur la peinture de genre. Fromentin y exprime les idées qu'il reprendra avec autorité dans *les Maîtres d'autrefois*. « Nous pouvons, à bon droit, écrit-il, nous flatter d'avoir, sinon créé, au moins ressuscité la peinture de genre. Nous avons fait plus ; en associant dans une même école, la plus vaste et la mieux constituée qui se soit jamais vue, la naïve et joviale bonhomie des Flamands, les périphrases galantes de Watteau et de Boucher, la franchise brutale de Zurbaran, de Ribéra et de Murillo, l'âpre rudesse de Salvator, nous avons transformé le genre. » Le mal n'est pas là : « le mal est que le genre envahisse aujourd'hui, sans mesure, la grande peinture historique et religieuse ; usurpant tous les sujets, non pour s'élever à leur taille, mais pour la rapetisser à la sienne ». Les racines de ce mal sont profondes : « N'est-ce pas là le triste et naturel fruit de notre époque bâtarde, sans foi, sans inspiration ? N'en est-ce pas le côté vénal et platement bourgeois qui déteint sur l'art d'une si déplorable manière ?... La foi religieuse manque aussi bien que la foi patriotique... Il n'y a donc plus de vivace et de sincère dans le cœur des peintres qu'une seule chose, une chose infinie sans doute, souverainement féconde, mais par malheur insuffisante et

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

souvent vénale, le sentiment intime, l'inspiration libre et personnelle, ce même élément qui, depuis quinze ans, n'a pas cessé d'engendrer les drames et les romans par milliers, et les petits vers par millions. Le genre, voilà tout ce qui reste pour suffire aux immenses besoins de l'art, aux appétits non moins immenses de la foule, le genre, la seule et vraie peinture qui convienne aux goûts comme aux ressources de l'époque, la seule aussi qui se prête aisément à la mode, au commerce, au brocantage, par son agrément, ses dimensions moyennes, sa profusion ».

Après avoir salué Robert-Fleury, qui « arrive à ce point élevé où le talent reçoit un reflet du génie », Fromentin parle, non sans dédain, des *Taureaux* de Brascassat, des *Fleurs* de Saint-Jean ; il apprécie, sans sympathie, mais avec égards, les frères Leleux, Baron, Adrien Guignet. Il cite « *l'Alchimiste* de M. Eugène Isabey, merveilleux petit chef-d'œuvre qui fera de l'or, ce que cherche en vain son vieux nécromant ; trois portraits chimériques de M. Diaz, prestigieux coloriste », et s'arrête : « Pourquoi nommer tous ces talents, talents légers, faciles, capricieux, efféminés ou féminins? Pourquoi citer toutes ces œuvres éphémères, efflorescence hâtive et printanière où s'épanouit la sève de notre jeune école et qui pourrait bien ne produire, aux jours prochains de la maturité, que des fruits avortés ou malsains ».

Parmi les portraitistes, aux « peintres menteurs » en possession de la vogue, Dubufe ou Pérignon, Fromentin oppose les « simples et modestes portraits de M. Hippolyte Flandrin. Quelle chaste réserve et quelle suavité dans son demi-portrait de femme ! Quelle simplicité d'accessoires, quelle attitude aisée, quoique immobile ! Quel silence sur ces lèvres discrètement fermées aux paroles inutiles ! Quelle vague élévation dans cet œil bleu, tranquille et profond, qui ne provoque ni ne fuit les regards, ne se montre ni se dérobe, ne se fixe sur rien de réel et semble attaché seulement sur la trace fuyante des sérieuses pensées ! »

Fromentin, respectueux d'un protocole traditionnel, a relégué le paysage à la fin de son étude ; il ne dissimule pourtant pas les prédilections qu'il lui inspire. « Notre école de paysage est, à coup sûr, de toutes la plus complète, la mieux unie, ce qui la rend aussi la plus forte. Je ne rappellerai point ses titres ; on sait, et cela suffit à la recommander, qu'elle eut pour chefs : MM. Cabat, Aligny, Corot, Théodore Rousseau, Édouard

Bertin, Marilhat, Jules Dupré, Flers, sans compter les talents secondaires : MM. Français, Thuillier, Gaspard Lacroix, Troyon, Teytaud, etc., qui se développent comme des rejetons tardifs autour de cette puissante pléiade et ne s'y confondent point. »

On le voit, Fromentin réunit dans une admiration commune toutes les tendances du paysage de son temps. Il condamne, par contre, l'école impériale et ses survivants avec d'autant plus de véhémence qu'il a eu souvent à lutter contre son père, partisan attardé de Bertin et de Valenciennes, et qu'il a dû subir, quelques mois, l'enseignement de Rémond et son « système... barbare et déraisonnable ».

Il célèbre la révolution complète opérée en moins de dix ans dans le paysage. Il exalte ces tempéraments tous libres et tous distincts, ayant « chacun sa manière de voir et d'interpréter, ses prédilections, ses qualités de dessin ou de couleur, ses procédés propres ». « Dans une époque où le plus mince écrivain se pique d'être plus ou moins paysagiste, il est juste que tous les paysagistes soient plus ou moins poètes... M. Corot se trouvait un jour dans l'atelier de M. Cabat, comme celui-ci achevait son *Samaritain*. Le jour est à demi tombé, la campagne est brune, pleine de silence, le vent du soir se lève du sud et courbe en passant la cime extrême des hêtres, le mince croissant de lune nouvelle décline au couchant et suit le soleil qui s'en va. Un grand chemin, large et battu, traverse en profondeur tout le paysage et se perd brusquement au sommet du coteau : à cet endroit, se voit un cavalier, le dos tourné, prêt à redescendre le chemin et à disparaître. « — C'est cela, s'écriait M. Corot, qui juge les choses de l'art en poète autant qu'en peintre, Jérusalem est là-bas, cachée sur l'autre versant de la colline ; quel beau pays votre pharisien doit découvrir de là-haut ! Mon ami, vous avez fait deux paysages dans un, celui qu'on voit et celui qu'on rêve ! » Aussi bien, ceci s'adresse aux rêveurs, aux poètes, à ceux qui voient par les yeux de l'âme au delà des perspectives réelles.

» Les préceptes de l'école, ceux qui assurent à ses adeptes l'indépendance et l'originalité qui font la force du talent, les voici : laissez-vous d'abord inspirer librement par la nature sans arrière-pensée d'école, de système ou de manière ; traduisez ensuite l'image intérieure, et non pas l'objet réel.

» Développez, élevez, agrandissez votre sentiment de manière à ce que

l'image intérieure en s'y produisant se développe, s'élève, s'agrandisse à mesure. Consultez les maîtres, non pour les imiter, mais pour apprendre d'eux le secret des vues simples, des interprétations ingénieuses, des arrangements savants, l'art de choisir les formes, de combiner les lignes, d'assembler les détails, etc., etc. Préparez ainsi, polissez, ennoblissez de toutes manières le moule où se déposeront peu à peu les impressions venues du dehors. De tous ces éléments vrais, pris sur la nature et combinés par la réflexion d'une façon vraisemblable, naîtront des associations d'idées qui seront des créations. En les généralisant, vous en ferez des types. La poésie est partout, mais comme l'étincelle dans le caillou, à condition qu'on la fasse jaillir. En un mot, que la nature soit pour vous comme une occasion de sentir, de rêver, de réfléchir et d'inventer.



Corot. — Daphnis et Chloé.
Salon de 1845. — D'après une lithographie du temps.

» Étudiez les procédés dans les maîtres, le vrai dans la nature, mais ne cherchez qu'en vous-même l'image innée du beau et de l'inspiration qui fera de votre art la splendeur du vrai. »

Après ce remarquable manifeste, inspiré à la fois par les leçons de Cabat et par des réflexions personnelles, Fromentin aborde Corot, « le seul de nos paysagistes que les caprices du jury et les dédains du public n'aient jamais rebuté, le seul aussi des exposants de cette année qui mérite une

attention très sérieuse, tant pour ses œuvres présentes qu'à cause de ses antécédents. De ses trois tableaux, *Homère chez les bergers*, un paysage, *Daphnis et Chloé*, celui-ci, surtout, révèle à peu près, dans tout leur charme habituel, le sentiment intime, la tendresse d'âme de ce rêveur exquis. Souvent il s'est mieux inspiré de l'antique (témoin son *Flûteur* exposé en 1839), et tenu plus près de Théocrite, Longus et Virgile, ses maîtres familiers. Mais a-t-il jamais mis plus de grâce à balancer ses petits arbres transparents, enlacé ses lierres avec plus d'amour, répandu dans ses feuillages en dentelle plus d'ombre humide et de fraîche rosée ? C'est l'heure où chantent les rossignols, le bois est devenu sonore et les feuilles clairsemées des trembles frémissent d'elles-mêmes dans l'air épuré du soir. » Fromentin analyse l'œuvre des paysagistes stylistes, Desgoffe, Paul Flandrin ou Chevandier de Valdrôme, dont il signale les erreurs, mais dont il estime les tendances ; il marque au contraire de l'éloignement pour les artistes, comme Flers ou Français, « un de ces peintres qui poussent le respect de la nature jusqu'à l'abnégation et que la sensation physique asservit ».

En rappelant cet essai de jeunesse oublié, nous n'avons pas prétendu en exagérer le mérite. Les idées générales qu'exprime Fromentin n'ont rien qui puisse surprendre ceux qui ont pratiqué les écrits des critiques de ce temps ; elles n'ajoutent rien d'essentiel aux témoignages portés, pour l'année 1845, par Charles Blanc, Théophile Gautier, Thoré ou Baudelaire. On s'étonne même que Fromentin n'ait point signalé ces tendances sociales qui travaillaient, à l'approche de 1848, tant d'esprits et auxquelles, nous le savons par ailleurs, il ne demeurait pas indifférent, sinon comme artiste au moins comme homme. La forme même qu'il a donnée à ses jugements est fort inégale. Mais le morceau pénétrant consacré au dessin de Delacroix, le manifeste sur le paysage, un couplet exquis sur Corot, des expressions vives, des pensées ingénieuses sont un digne prélude aux *Maîtres d'autrefois*. Nous apprenons dans quelle atmosphère, à travers quelles indécisions se développait un talent dont nous ne connaissions que la maturité et c'est pourquoi il ne nous a pas paru sans intérêt d'en évoquer les prémices.

LÉON ROSENTHAL

DONATELLO

A PROPOS D'UN LIVRE NOUVEAU[1]



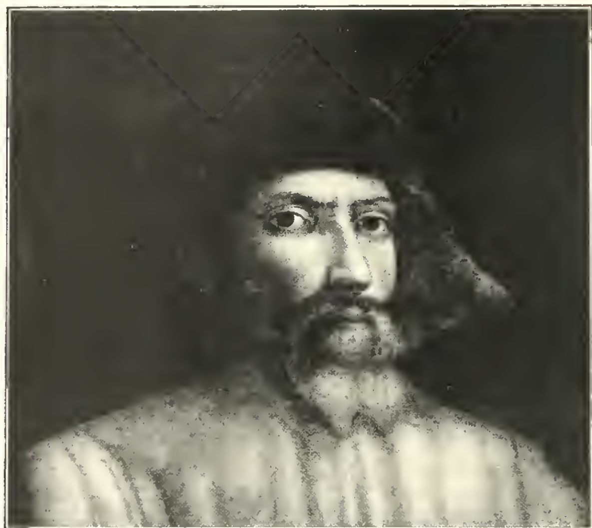
LE *Donatello* de M. Émile Bertaux, qui vient de paraître dans la collection des *Maîtres de l'art*, sera doublement le bienvenu : d'abord parce que depuis longtemps il n'avait paru en France, sur le grand sculpteur, sauf un magistral chapitre de M. André Michel, presque rien qui pût compter : ensuite à cause de la rare valeur de l'ouvrage. Fondé sur une connaissance minutieuse de l'œuvre et de tout ce qui la précède et l'explique, écrit avec une aisance rapide et parfois une vraie beauté d'expression, c'est un livre excellent où s'allient la science et l'émotion.

M. Bertaux suit pas à pas Donatello des premiers prophètes du Dôme de Florence aux bas-reliefs posthumes des chaires de San Lorenzo. Il l'accompagne en ses détours, et dans tout le détail de son œuvre immense, si variée. Je voudrais ici, de ces détails complexes, marquer la ligne générale qui se dégage. Ces pas sans nombre, en tant de sens divers, font ensemble une marche, qu'il faut définir. Et si nous embrassons d'un regard toute cette carrière, il me semble qu'un grand mouvement se dessine, qu'une vie belle et émouvante se meut devant nous. C'est cette évolution, à la fois technique et morale, de Donatello, que je voudrais essayer de tracer brièvement.

Mais avant de voir, en ses phases essentielles, se dérouler cette vie, où nous sentirons le déchaînement d'une irrésistible force, on ne peut passer sous silence la redoutable hérédité que sa naissance même faisait peser sur l'enfant. Le cardeur de laine Niccolò di Betto Bardi, dont allait

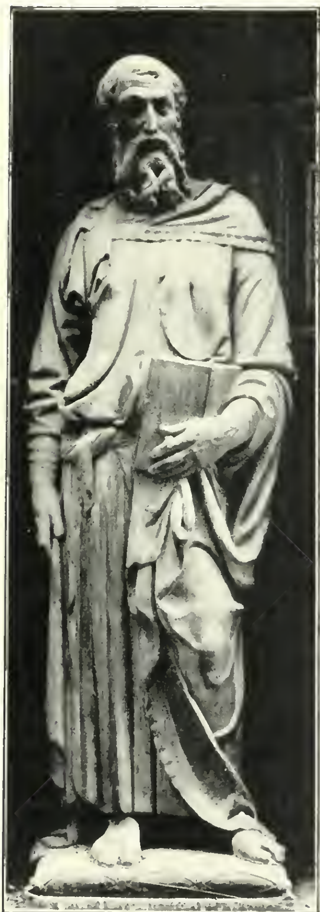
1. *Les Maîtres de l'art : Donatello,* un vol. petit in-8 avec 24 grav. Paris, Plon-Nourrit et Cie.

naître un tel fils, fut un révolutionnaire et un meurtrier. Il fut de ces journées terribles où les petits salariés, les *Ciompi*, montèrent à l'assaut des palais florentins. Vaincu, il fuit Florence, rencontre un de ses adversaires, le tue. Rentré à Florence, il est condamné à mort. Et s'il n'eût été gracié enfin, l'enfant glorieux ne naissait pas. Tel fut le destin taché de sang de cette âme violente.



PAOLO UCCELLO. — PORTRAIT DE DONATELLO.
Détail d'un grand panneau. — Musée du Louvre.

L'enfant qui naquit de ce révolté mena pourtant une vie sans événements. Sa bonne et rude figure, que Paolo Uccello nous a retracée, n'a rien de violent ni d'amer. Les traits qu'on cite de lui montrent un homme simple et bon. Il recueille, avec sa mère Monna Orsa, sa sœur Tita veuve et chargée d'un fils. Un panier était suspendu au milieu de l'atelier par une corde à poulie : le maître y mettait son argent, et chaque élève n'avait qu'à manier la corde pour y puiser. Il semble avoir ignoré l'amour. Ce fut



Saint Marc.
Marbre. — Florence. Église Or San Michele.



Saint Georges.
Marbre. — Florence. Musée national.

un grand travailleur, et son œuvre fut sa vie : « Nul artiste, dit Vasari, n'a jamais travaillé plus que lui ».

Dans cette vie laborieuse et paisible, l'antique fièvre qui brûlait le sang du cardeur de laine s'était-elle donc éteinte ? Non. La flamme dure toujours, plus brûlante peut-être. Mais ce ne sont plus des bras révoltés, tout un corps rué à l'assaut, qu'elle consume et soulève : elle reste enfermée dans une tête d'artiste, et tout le drame, ici, se passe dans un cerveau. Mais combien émouvant ce drame muet, qui va déterminer la forme de cette vie, et qui nous étreint après tant de siècles, quand devant nous il fait encore palpiter le marbre et le bronze !

Les premières années ne sont que le prologue du grand drame, et je n'en dirai rien. Et pourtant *David*, *saint Jean*, *saint Georges*, quelles œuvres charmantes et quelles belles audaces ! Mais d'autres œuvres du même temps, et certains détails jusque dans celles-là — les yeux archaïques, aux paupières trop régulières, en particulier, — montrent que le jeune Donato n'est pas encore complètement affranchi du passé et cherche sa voie. Il faut commencer au coup d'éclat où les grands artistes en un jour se révèlent tout entiers, à ce qui sera son *Cid*.

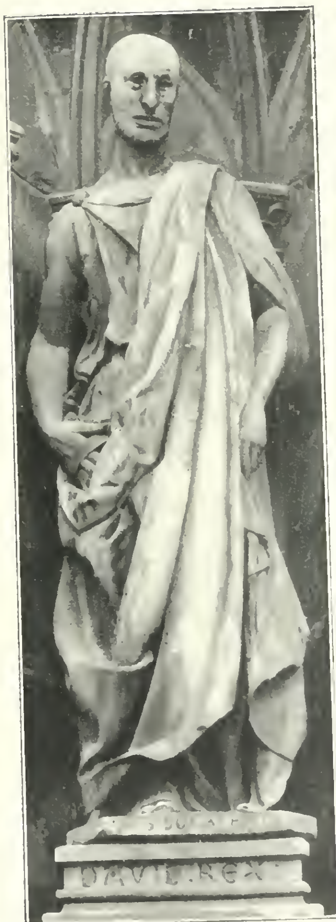
Il a trente ans. Il reçoit successivement, pour le Dôme et pour le Campanile, la commande de plusieurs prophètes. Quatre sont presque entièrement de sa main, et dans leur saisissante apparition, toute la tristesse violente enfermée dans le cœur du jeune sculpteur se fait jour brusquement, comme un flot trouble et amer.

Habacuc, sur son cou décharné où les tendons se raidissent comme des cordes, rejette en arrière sa tête ridée dans une méditation lasse. Le prophète où l'on crut voir les traits du Pogge penche vers la terre et les hommes son masque fripé, dont la lèvre inférieure se crispe de mépris et de dégoût. Mais Jérémie redresse sa bonne et furieuse tête ; sa lèvre, qui sait lancer les paroles plus qu'humaines, est énorme ; sa main puissante s'essuie gauchement, prête à se lever pour maudire : le vieux lutteur las, mais indomptable, sait l'ennemi proche et veut lutter encore.

Le plus étrange, le plus beau de tous, est celui que le peuple a marqué du nom énergique de *Vieille Courge*. Inquiétante apparition, que celle de ce crâne scalpé et oblong, de cette bouche entr'ouverte et large, de toute



Le prophète Jérémie.



Le Zuccone

Marbres. — Florence. Campanile

cette face au poil rare, hideuse comme un cadavre et attirante comme une énigme. Nos yeux veulent se détourner d'abord de cette laideur de cauchemar. Mais qu'on regarde en face le sinistre masque qui s'incline pitoyablement vers nous. Une émotion poignante nous étreint soudain devant ces yeux sans regard où, sous les sourcils douloureusement contractés, flotte une tristesse infinie. Une sorte de douceur, de finesse peut-être, se lit sous l'horreur de ce misérable visage. Et l'on se demande si la bouche étrangement entr'ouverte du prophète va jeter dans l'espace le cri le plus désespéré qu'ait jamais poussé la misère des hommes, ou doucement gémir sur nous avec une plainte de tendresse et de pitié.

Cette brusque explosion d'un drame intérieur fut-elle entièrement spontanée, ou faut-il chercher ailleurs, dans le génie fraternel de Sluter, l'étincelle qui la détermina ? On lira chez M. Bertaux le détail de ce passionnant problème, qui reste en suspens. Je voudrais seulement ici définir à mon point de vue — dans l'évolution morale et technique de Donatello, — le sens de ces œuvres inattendues, où pour la première fois, comme dans un éclair, apparaît tout le fond de son âme.

Le mot de réalisme, souvent employé ici, n'est pas faux, mais bien insuffisant. Ce qu'il faut dire, c'est qu'une crise profonde, dont nous ne savons rien, mais dont nous voyons les effets, s'empare alors du sculpteur, et détermine dans son art une double révolution : plastiquement, il imprime au marbre des creux et des reliefs nouveaux ; moralement, il conçoit autrement ce que l'art peut chercher dans une figure humaine.

Ce que Donatello cherche ici dans le visage humain, c'est sa déformation. Détournant son regard des visages heureux où les formes réalisent le type idéal, il s'intéresse aux anomalies qui le défigurent, aux rides, aux lèvres pendantes, aux crânes difformes. Et cette étude volontaire du réel dans ses laideurs est certainement du réalisme.

Mais s'il cherche la laideur, ce n'est point pour elle-même, ni pour les lignes imprévues qu'elle offre à l'œil de l'artiste, comme fera plus tard Léonard. Ce qui l'intéresse en ces étranges visages, c'est ce qu'ils apprennent des âmes et des vies qu'ils cachent et expriment à la fois. Non qu'il veuille nous faire deviner en eux telle histoire, telle pensée particulière : pour lui, pour nous si nous, savons entendre sa leçon, un visage humain est une énigme qui ne se révèle qu'à demi. Dans les bosses d'un



DAVID VAINQUEUR.
Bronze. — Florence. Musée National

front, dans les lignes déviées d'un nez, dans un regard, au creux des lèvres froissées, mille secrets de détresse et de souffrance s'écrivent, qu'aucun concept ne traduit et qu'aucun mot ne nomme; mais la pitié passionnée de l'artiste épelle ces traits, où la vie profonde a lentement mis son empreinte. Voilà la révélation poignante qui se fit à Donatello : un jour ses yeux s'ouvrirent, et sous la misère des visages usés il aperçut l'énigme des âmes.

Cette transformation morale a pour complément une transformation plastique, et les creux et les reliefs du marbre sont traités ici d'une façon entièrement nouvelle Les plis qui revêtaient saint Pierre, saint Marc,

même saint Jean, ne visaient qu'à être beaux en eux-mêmes, et restaient presque indifférents à l'expression des têtes. Depuis ce moment décisif, toute draperie, toute architecture de Donatello est façonnée, creusée, violentée, de manière à former une tache qui symbolise avec le drame, et concoure à l'expression. Ici, l'aspect rugueux des étoffes, les ravins d'ombre qui les creusent, la tempête de leurs plis, saisissent l'œil dès l'abord, et soulignent le sens tragique des figures. Même cette harmonie va plus loin encore, et la draperie de *Jérémie*, qui a les cassures aiguës d'un rocher, correspond à la tête rude du prophète, tandis que le ruissellement disgracieux et mou de celle du *Zuccone* convient à la pauvre tête au long crâne et à la chair de cadavre.

Cette vision douloureuse de la vie, cette fureur qui déchire le marbre, durèrent douze années. Le *Christ* de S. Croce, le *Marzocco*, le *Saint Jean-Baptiste* de Berlin, celui des Martelli peut-être, si saisissant en sa grâce hagarde d'adolescent halluciné, à coup sûr celui du Musée National, voilà le peuple malade et terrible qui naît alors sous la main du sculpteur. Cette dernière statue surtout est admirable, égale aux plus beaux prophètes du Campanile. Et jamais qui l'a vu n'oubliera le sauvage Précurseur presque nu sous sa peau de bête, le coude serré au corps en un geste étriqué, les joues creuses et hâves, qui va, au pas saccadé de ses jambes maigres, secouant d'un déclic brusque et nerveux toute sa frêle machine tendue.

Ainsi se penchait sur l'humanité misérable, en un élan de pitié amère, le fils du révolté florentin. Ainsi fouillait-il le marbre, pour que ses creux et ses reliefs mêmes saisissent d'abord le spectateur de l'âpre émotion qui hantait son âme. Ainsi se déroulaient ses sombres pensées, à l'âge qui est pour les hommes celui de la force et de l'espérance.

Enfin, après quarante ans, l'obsession se relâcha; pendant trois années environ, les yeux de Donatello se tournèrent en des sens divers, vers des expressions nouvelles et des effets nouveaux. Années de transition féconde, où sont encloses comme en un germe les années futures. A eux seuls, les fonts baptismaux de Sienne nous offrent résumé tout l'avenir : la tête du prophète apportée au milieu du festin d'Hérode annonce les drames de Padoue et de S. Lorenzo ; mais les *putti* du couronnement et la jeune *Espérance* présagent l'aube de beauté et de joie qui va se lever. Avec le



Saint Jean-Baptiste en marche.

Marbre — Florence Musée national.

schiacciato, ce fin bas-relief tout en nuances, avec les audaces d'architecture des grands tombeaux et de la gracieuse *Annonciation*, que n'essaie pas encore, en ces riches années, le sculpteur impatient du nouveau?

Tout à coup, du sein de ces tentatives diverses, jaillit dominateur, aussi profond et impétueux que le fleuve d'amertume de la trentième année, un flot radieux de jeunesse et de joie.

Qui ne connait la ronde exubérante des enfants de la chaire de Prato et de la *cantoria* de Florence? C'est à Florence surtout qu'il faut les voir, où le contraste avec les enfants sages et la pure architecture de la *cantoria* de Luca della Robbia, qui lui fait face, nous permet de mesurer, et le renouveau qui épanouit l'âme de Donatello, et ce qui reste en lui de la violence première. Quel entremêlement de bras et de jambes charnues, quel désordre puissamment rythmé! Pieds bondissants ou querelleurs, reins souples cambrés, faces rieuses ivres de joie, tout cela s'agite en un emportement magnifique et fougueux. Et ici, comme toujours depuis les prophètes du Campanile, à l'expression morale nouvelle correspond un nouvel aspect plastique de l'œuvre : l'éclatante polychromie, les taches de vert vif et les points d'or piqués un à un de toutes parts, les minces colonnettes et les consoles puissantes, tout ce décor riche, bizarre, agité, qui rehausse la blancheur ivoirine des chairs lisses et fermes, compose une harmonie avec la danse sauvage et débridée qu'il supporte.

Dans cet accès de joie fougueuse, comme lors de la douloureuse crise, tout un cortège va accompagner les premières œuvres. Pendant dix ans, Donatello ne sculpte rien qui soit vraiment amer : dans le second *Festin d'Hérode*, s'il est de ce temps, l'architecture gagne en magnificence autant que le drame perd en épouvante; chose unique dans sa vie, la *Mise au tombeau* du tabernacle de Saint-Pierre peut sembler un peu froide. Mais quelle beauté vivante dans le *Cupidon* débraillé qui jette au ciel le rire effronté d'un jeune dieu! Quelle beauté sereine, faite de santé morale et de bonté, dans l'admirable buste de jeune homme qu'embellit encore le fin camée suspendu à sa poitrine! Et surtout, quelle beauté svelte et pleine dans le *David* adolescent, nu sous son pétase fleuri et dans ses cnémides ciselées, qui de tous côtés devait montrer aux yeux, dans la cour du palais des Médicis, les lignes charmantes de son corps souple, et son fin visage où s'ébauche déjà le sourire de Léonard!



Monument du condottiere Gattamelata.

Bronze. Piédestal en pierre. — Padoue.

D'où jaillit dans le cœur brûlant le flot de jeunesse et de joie? De cette crise nouvelle comme de la première, nous pouvons deviner peu de chose : la douceur de la gloire, l'amitié de Cosme de Médicis, détendirent-elles cette âme violente? En tout cas, si l'action de Sluter reste douteuse sur lui vers sa trentième année, il est hors de doute que, cette fois, l'influence de l'antiquité fut grande. Ce fut à la source éternelle des beautés pures et sereines qu'il puisa la fraîcheur vive. Par son voyage de Rome, par les médailles antiques, l'idéal païen, qu'il n'avait vu jusqu'alors qu'à travers Nanni di Banco, Brunelleschi et Michelozzo, lui fut soudain révélé, et cette âme orageuse se jeta dans la joie avec la même passion effrénée qu'elle avait paru sombrer dans le désespoir : aussi le sculpteur dressa le corps harmonieux des éphèbes ou déchaîna la danse sauvage de l'enfance, comme un hymne dionysiaque aux puissances de vie.

Hélas ! quinze ans à peine tarirent le flot de joie. Quand la vieillesse et la soixantaine furent proches, le vent amer souffla de nouveau, brûla tout, et régna sans partage sur l'âme dévastée. En un crescendo terrible, trois grandes œuvres — la sacristie de San Lorenzo, l'autel de Padoue, les chaires de San Lorenzo encore, — nous font sentir l'approche, la force, le triomphe de la tempête irrespirable et tragique.

A la voûte de la chapelle de San Lorenzo, les prophètes assis méditent ou étudient, frères de ceux de la Sixtine. La vie de saint Jean-Baptiste se déroule dans les paysages grandioses de Pathmos et les perspectives vertigineuses. Sur les portes de bronze, de farouches dialogues mettent aux prises apôtres et docteurs : la recherche de la vérité y a des allures de duel ; et jamais attitudes plus saisissantes n'ont traduit les angoisses de la pensée.

Mais à Padoue, sur les bas-reliefs du Santo, ce ne sont plus des hommes comme à Florence, ni des groupes comme à Sienne, dont le sculpteur nous représente les troubles et les orages. Ce sont des peuples entiers qu'il fige de stupeur, secoue d'épouvante, prosterne dans l'adoration. Ces foules ne sont pas une addition d'individus : elles ont leur âme collective ; à peine çà et là un acteur particulier paraît en relief, résume l'émotion commune, mais toujours emporté dans la masse mouvante que la main du sculpteur remue comme des vagues. Une admirable composi-



DÉPOSITION DE CROIX.

Bas-relief, bronze. — Florence, Chaire de San Lorenzo

tion, variée d'un sujet à l'autre, rythme et gradue ces mouvements furieux. Parfois la droite et la gauche du bas-relief sont plus calmes, et des épisodes charmants, de gracieuses silhouettes de femmes et d'éphèbes y trouvent place, tandis que le centre est emporté dans un tourbillon violent. Parfois les acteurs se blottissent les uns derrière les autres, s'entassent aux piliers, et laissent au milieu, autour du miracle qui s'opère, un large cercle de vide et d'effroi. De grandioses architectures, ici compliquées, là simples et vastes comme la grande basilique de Constantin, — ici des voûtes profondes, là tout un amphithéâtre sur lequel un soleil d'or se couche dans les nuages — servent de décor magnifique à ces drames épiques, où des foules éperdues s'agitent comme une mer. Mais quand, derrière l'autel, apparaît la tragique lamentation sur le cadavre du Christ, une émotion plus violente encore étreint le cœur. Le groupe échevelé des hommes et des femmes en pleurs se courbe sur le cadavre inerte dont la tête retombe. Des mains crispées se tordent sur le fond d'or. Et sur les visages affreusement défigurés par la douleur, se creuse le rictus des suprêmes désespoirs... Les enfants de bronze qui sont, par un contraste dramatique, les témoins de ces scènes, et dont bien peu durent être achevés de la main du maître, ont eux-mêmes, dans leur grâce inquiétante, quelque chose d'attristé et de farouche. Seul, sur la place voisine, le condottiere *Gattamelata*, qui maintient avec calme son énorme cheval, n'a rien du trouble contagieux au fond de ses yeux clairs. Mais l'admirable groupe de *Judith et Holopherne* a reçu, lui, la contagion de la divine fièvre : on n'a pas admiré assez l'enlacement sinistre de la meurtrière distraite et de la victime inerte, dont elle maintient entre ses cuisses la tête hideusement voluptueuse, frappée par la mort en plein amour. *Madeleine*, *saint Jean-Baptiste* encore, douloureuses images, chairs ravagées par la vieillesse, comme calcinées au feu intérieur de l'âme malade....

A cette nouvelle transformation morale correspond une dernière, une saisissante transformation plastique. Donatello renonce au marbre, trop lent à travailler. Il ne modèle plus que la terre, où la pensée s'imprime frémissante encore, et par qui le bronze éternise le coup de pouce le plus fiévreux du sculpteur. A cette matière docile, il donne un aspect de creux et de reliefs entièrement nouveau dans son œuvre, qu'on n'imitera pas, et qui,

du premier coup d'œil, signale toute œuvre donatellesque de ce temps :



Le Festin d'Hérode.
Bas-relief, bronze. — Sienne. Baptistère San Giovanni.

visages grimaçants, têtes échevelées, draperies aux plis minces et serrés qui se tordent, tout semble fait d'une même matière filamenteuse, molle



JUDITH ET HOLOPHERNE.
Groupe, bronze. — Florence. Loggia dei Lanzi

et vivante à la fois comme des tentacules de pieuvres ; on dirait d'affreux paquets de vers ou un grouillement de serpents, sur qui se détache seulement par endroits le grain lisse d'un beau corps nerveux. A cela s'ajoute le contraste de l'or et du bronze sombre, qui saisit l'œil dès l'abord d'un lugubre aspect de deuil, et qui, collant aux sillons pressés de la matière filamenteuse, en redouble l'effet et l'horreur.

Donatello lui-même pouvait-il dépasser ces œuvres poignantes ? Il l'essaya. Mais la paralysie vint figer sa main souveraine avant que les chaires de San Lorenzo, où devait se dérouler l'histoire

de la Passion, eussent pris l'aspect qu'il voulait leur donner. Quels sanglots inconnus le vieux maître eût-il tirés de ce drame d'éternelle douleur? Devant ces bas-reliefs étranges, exécutés, défigurés souvent, par les mains inégales de ses élèves, nous cherchons anxieusement la trace de ses dernières pensées. Sous une reprise plus sauvage de la frise des *putti* dansants, des élans éperdus, des foules ruées, des gestes de pitié ardente ou de douleurs insensées nous laissent entrevoir avec effroi les visions suprêmes du vieillard.

C'est du sein de ses plus fiévreuses violences qu'il entra dans la grande paix. Le cercle de sa vie se ferma comme il avait commencé, et nous pouvons maintenant embrasser d'un coup d'œil l'émouvante carrière.

Cette destinée est singulière, et la courbe qu'elle dessine contraire à celle de la plupart des hommes : et je pense aux vers de Corneille :

Quand le ciel voit en nous des âmes non communes,
Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes.

Chez bien des hommes, dont la vie a, comme celle de Donato, des périodes radieuses et sombres, c'est la jeunesse qui a la joie et l'espérance ; l'âge mûr apporte les luttes, les soucis, mille choses amères; la vieillesse ramène les pensées sereines et l'apaisement. Toute opposée fut la vie de Donatello : brûlé par le sang de révolte qui bouillait dans ses veines, dès que sa personnalité s'affirma pleinement, ce fut par les œuvres les plus douloureuses et les plus terribles que le monde eût encore connues : le milieu de sa vie fut illuminé comme un matin enivrant de printemps; sa vieillesse fut pleine de nouveau d'images d'épouvante et de larmes : rare et tragique destinée, qui mêle un effroi et peut-être une pitié à notre admiration pour des œuvres faites de tant de douleurs.

Alfred PICHON



BIBLIOGRAPHIE

Chantilly et le musée Condé, par Gustave Macon. — Paris, H. Laurens, in-8°, pl.

On a beaucoup écrit sur Chantilly et ses collections, mais rien n'avait été publié de définitif sur l'histoire de ce magnifique domaine jusqu'au jour où M. Gustave Macon, pour faire suite à la remarquable série d'articles sur *les Arts dans la maison de Condé*, qui parurent ici-même, donna dans différents bulletins du Comité archéologique de Senlis des monographies partielles du château et du parc, extrêmement abondantes en renseignements inédits.

Le conservateur du musée Condé, si bien placé pour connaître de toutes ces choses, grâce à sa longue collaboration avec le dernier propriétaire de Chantilly, a voulu refondre toutes ses études partielles précédentes en un tout complet. Ce serait faire injure à l'auteur du bel ouvrage qui paraît aujourd'hui, de chercher dans son livre une description proprement dite du château et des collections, une sorte de guide pour les visiteurs. Il s'agit au contraire d'un véritable travail d'historien, auquel les archives de Chantilly ont fourni la meilleure part d'une documentation toujours sûre, et dans lequel se trouvent exposées la création et les transformations du château et du domaine depuis son entrée dans le patrimoine des Condé jusqu'à la donation du duc d'Aumale. Il va de soi que la formation des collections du musée actuel, occupe dans l'ensemble la place exacte qui lui revient; et c'est tout à l'honneur de M. G. Macon d'avoir su écrire cette vaste histoire en considérant sous le même angle et en jugeant du même point de vue le passé d'il y a trois siècles et celui d'il y a trente ans.

É. D.

Peintres de races, par Marius-Ary Leblond. — Bruxelles, G. Van Oest, in-4°, fig. et pl.

Choisir dans chaque pays un des artistes les plus originaux et les mieux caractérisés, montrer comment il incarne les aptitudes de sa race, réunir ces monographies cosmopolites en un livre illustré de bons exemples, voilà le travail de psychologie d'art auquel se sont attachés MM. Marius-Ary Leblond.

Leur enquête, sans prétendre élire des types absolus, offre un intérêt soutenu, de par l'opposition même qui se manifeste de chapitre à chapitre: je sais bien que cette opposition est voulue et quelque peu fictive, et que l'on pourrait s'amuser à des recherches contraires, en juxtaposant non les contrastes, mais les affinités. N'importe: on prendra plaisir à trouver côte à côte, comme dans un salonnet de choix, l'Espagnol Anglada et l'Anglais Brangwyn, les Belges L. Fréderic et Eugène Laermans, l'Allemand Max Liebermann et le Russe Tarkhoff; sans doute, on pourra objecter que MM. J.-L. Dufrénoy et Ch. Lacoste étaient un peu inattendus et qu'ils ne personnifient pas plus la peinture française que feu Van Gogh la peinture hollandaise; mais encore une fois, ce sont là des exemples, sans plus, des qualités propres à chacune

des tendances de la peinture actuelle, envisagées sous le rapport ethnique : acceptons-les tels quels ; il suffit aux auteurs d'y avoir montré de l'ingéniosité.

É. D.

Almanach des spectacles, par Albert Soubies. Année 1909. — Paris, H. Flammarion, in-16.

M. Albert Soubies, en vrai curieux de l'histoire du théâtre et en parfait érudit qui possède cette histoire à fond, aime à se distraire de ses études sur la scène actuelle en évoquant les « planches » d'autrefois. Ainsi, tandis qu'il ajoute un nouveau volume à la série du précieux *Almanach des spectacles* et qu'il l'orne, à l'habitude, d'une eau-forte originale inspirée par une scène de pièce à succès (l'éternelle *Cagnotte*, gravée par M. Jeannin, n'est-elle pas toujours d'actualité ?), il publie une élégante plaquette, consacrée au théâtre italien au temps de Napoléon et de la Restauration (chez Fischbacher). Des documents inédits, agrémentés d'images bien choisies, lui ont permis de débrouiller avec beaucoup de sagacité ce chapitre fort obscur de notre histoire théâtrale.

É. D.

Histoire de Charles-Martel, reproduction des 102 miniatures de Loyset Liédet (1470), par J. Van den Gheyn, S. J. — Bruxelles, Vromant, in-8°, 102 pl.

L'entreprise de la maison Vromant se poursuit méthodiquement, et bientôt nous posséderons en excellentes reproductions phototypiques les plus importants manuscrits à figures de la Bibliothèque royale de Belgique.

Le P. J. Van den Gheyn, qui garde ce précieux dépôt avec tant d'autorité, a tenu à écrire la notice de ce nouveau recueil, comme il l'avait fait pour les *Chronicques et Conquestes de Charlemaine*. Il décrit minutieusement les quatre volumes de l'*Histoire de Charles-Martel*, dont la transcription fut commencée en 1463 par David Aubert, et s'attache ensuite à préciser la personnalité de l'auteur des miniatures, — ce Loyset Liédet, l'enlumineur flamand si souvent mentionné dans les comptes de la maison de Bourgogne entre 1460 et 1470.

L'auteur complète son étude en dressant une liste des travaux de L. Liédet, d'après les comptes, et en identifiant, grâce à ces indications, les manuscrits qui peuvent s'y rapporter. Il termine en caractérisant le talent de l'artiste : s'il n'est pas de tout premier ordre, du moins a-t-il des qualités de composition et de coloris qui le recommandent à l'attention ; et comme, en outre, le total de ses œuvres se chiffre par plus de cinq cent cinquante « histoires », sa fécondité sans exemple méritait qu'on lui consacrât un de ces volumes de reproductions.

É. D.

Jules Laurens, par J.-L. Labande. — Paris, H. Champion, petit in-4°, fig.

Depuis dix ans tantôt que Jules Laurens est mort, « ses lithographies innombrables, ses dessins merveilleux, ses aquarelles si prestement enlevées, ses toiles si exactes et si justes d'impression, mêmes ses idées, ses théories philosophiques ou artistiques, lui ont valu déjà de nombreux admirateurs et de chauds enthousiasmes » ; ils lui ont valu enfin, à cet artiste modeste, la copieuse biographie, toute pleine de détails piquants et de souvenirs émus que vient de lui consacrer M. J.-L. Labande.

On verra quelle existence laborieuse fut celle de ce véritable artiste, né à Carpentras le 25 juillet 1825, qui vint à Paris travailler chez Paul Delaroche, après avoir fait ses débuts à Montpellier; mais qui se forma bien plus dans ses nombreux voyages en Italie, en Turquie, en Perse, que dans l'atelier du maître de la peinture d'histoire. M. J.-L. Labande passe successivement en revue les dessins, les aquarelles, les lithographies, les eaux-fortes, les peintures, et aussi les compositions musicales et les écrits, insistant toujours sur les qualités qu'ils dénotent et achevant de mettre en relief la personnalité de leur auteur.

R. G.

LIVRES NOUVEAUX

— *Bruges mystique*, suite de 15 planches, gravées à la pointe sèche par Émile Lequeux. — Paris, chez l'auteur, 86, boulevard des Batignolles, in-fol., tiré à 50 ex.

— *Les Cartons de la manufacture nationale de Sèvres (époques Louis XVI et Empire)*, publiés sous la direction d'Alex. Sandier, avec introduction et table de Lechevallier-Chevignard. — Paris, Ch. Massin, in-fol., 28 pl., dont 14 en coul., 50 fr.

— *Cluny, album historique et archéologique*, précédé d'une étude résumée et d'une notice des planches, par Fr.-L. Bruel. — Paris, H. Champion, 56 p., 34 pl., 10 fr.

— *Petite monographie des grands édifices de la France. La cathédrale du Mans*, par Gabriel Fleury. *La Cathédrale de Reims*, par Louis Demaison. — Paris, H. Laurens, 2 vol. in-16, avec fig. et plans, à 2 fr. l'un.

— *Les Grands artistes. Les Primitifs allemands*, par Louis Réau. *D. G. Rossetti et les préraphaélites anglais*, par Gabriel Mourey. — Paris, H. Laurens, 2 vol. in-8°, fig., à 2 fr. l'un.

— *Les Villes d'art célèbres. Troyes et Provins*, par Lucien Morel-Payen. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig., 4 fr.

— *Les Médailleurs français à l'Exposition internationale de Bruxelles en 1910*, par les soins du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. — Paris, D.-A. Longuet, petit in-4°, 36 pl., 30 fr.

— *La Décoration intérieure allemande et les métiers d'art à l'Exposition de Bruxelles, 1910 (architecture, ameublement, céramique, orfèvrerie, médailles)*. — Paris, Fischbacher, in-4°, 128 pl., dont 12 en coul., 5 fr.

— *La Renaissance française. L'Architecture nationale. Les Grands maîtres-maçons*, par Marius Vachon. Préface de M. Dalmet, membre de l'Institut. — Paris, E. Flammarion, in-4°, pl., 75 fr.

— *The Art of the Belgian galleries*, by Esther Singleton. — London, G. Bell and sons, in-8°, pl.

— *British portrait painting to the opening of the nineteenth century*, by M. H. Spielmann. — London, the Berlin photographic Company, 2 vol. in-fol., pl., 25 guinées.

— *Renascence tombs of Rome*, by Gerald S. Davies. — London, J. Murray, fig., 21 sh.

— *English pottery and porcelain*, by E. A. Dowman, revised by A. D. Gunn. — London, Upcot Gill, fig., 6 sh. 6.

— *Sodoma und das cinquecento in Siena*, von Emil Jacobsen. — Strassburg, J. H. E. Heitz, fig., 20 mks.

— *Die deutsche Keramik der Sammlung Figdor*, von Alfred Walcher von Moltheim. — Wien, 1909.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LAMBERT DOOMER. — NANTES VU DE L'ERMITAGE.
Dessin rehaussé de lavis. — Cabinet des estampes de Berlin.

LAMBERT DOOMER
(1622-1700)

Qui ne connait le magnifique portrait de Herman Doomer peint par Rembrandt en 1640, qu'on appelle habituellement *le Doreur*, et qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. Havemeyer, de New-York ? Ce portrait appartint autrefois au duc de Morny, puis au duc de Sesto, dans le palais duquel j'ai pu l'admirer à Madrid, en 1880. Le mérite d'avoir découvert le nom du modèle revient à Vosmaer; mais le personnage représenté n'est pas le peintre Doomer, comme Vosmaer l'a écrit dans son excellente monographie de Rembrandt, c'est le père du peintre. Herman Doomer n'était d'ailleurs pas « doreur », mais ébéniste. M. Neumann, puis M. Hofstede de Groot ont signalé le pendant de cette toile de Rembrandt au musée de l'Ermitage : ils ont proposé d'y reconnaître la femme de Doomer, Baertge Martens. Le fait que, dans la collection du

duc de Devonshire, une copie du *Doreur* sert de pendant à un portrait de la même personne qu'on voit sur la toile de l'Ermitage confirmait la supposition de MM. Neumann et Hofstede de Groot; un document, que j'ai publié récemment dans *Oud Holland*, établit définitivement son exactitude : c'est le testament de Baertge Martens. Il est question, dans ce document, des deux originaux de Rembrandt et de plusieurs copies. Mme Doomer attachait évidemment un grand prix à ces portraits que le maître avait peints pour son mari (peut-être en échange de quelques beaux cadres d'ébène, car Doomer travaillait pour les meilleurs peintres d'Amsterdam)[1] : elle exprime le désir que chacun de ses enfants en possèdent des copies dès qu'ils seront mariés[2].

Il est aussi question, dans le testament, d'un portrait de la femme de l'ébéniste peint d'après nature par son fils Lambert. Nous reproduisons cette toile (p. 405) ; c'est précisément celle qui fait pendant, chez le duc de Devonshire, à la copie du *Doreur*. Elle est signée en toutes lettres ; ce n'est point, comme on l'a cru, une copie du portrait de Rembrandt, dont elle diffère considérablement, mais une œuvre originale, et l'une des meilleures que nous connaissions de Lambert Doomer. La bonne femme n'était pas jolie, et ni son fils ni Rembrandt n'ont cherché à la flatter, mais l'un et l'autre ont su nous faire deviner sa bonté, sa tendresse maternelle, ses qualités d'excellente ménagère.

Il n'est pas étonnant que, fils d'un ébéniste fréquenté par des peintres tels que Rembrandt, van der Helst, Molenaer, Bleker, Mathieu Bloem, Jan Looten, les frères Luttichuijs et probablement bien d'autres encore, Lambert Doomer ait été attiré par l'art, et qu'il soit devenu peintre lui-même. Je me propose de réunir ici tout ce que, au cours de vingt-cinq ans de recherches, j'ai pu découvrir concernant cet artiste, jusqu'à présent fort mal connu[3]. Houbraken ne le mentionne même pas; mais combien

1. Herman Doomer avait aussi inventé un procédé pour imprimer des portraits sur baleine au moyen de matrices de fer ; Herman et son fils Mathieu obtinrent en 1641 un brevet des États généraux pour cette invention. Avant lui, un Anglais du nom d'Osborne avait fait des portraits semblables, non sans valeur, qui sont devenus très rares.

2. On rencontre un peu partout de ces copies : j'en ai vu une du portrait du père au musée de Brunswick, une du portrait de la mère chez M. Pichon, à Paris, et plusieurs autres dans le commerce.

3. Les documents utilisés dans cette étude se trouvent principalement dans les dossiers des notaires Listingh, N. Brouwer, P. Carel, J. de Winter, P. de Bary, à Amsterdam, et du notaire J. van Sonnevelt, à Leyde.



1.



2.

REMBRANDT. — LES PARENTS DE LAMBERT DOOMER.

1. Hermann Doomer (New York, collection de M. Havemeyer). 2. Baertge Martens (Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage).

de peintres, et de peintres de valeur, n'a-t-il pas oubliés ! Il a d'ailleurs une excuse : Doomer n'a laissé que de rares peintures. Il a été plus fécond comme dessinateur.

Lambert Doomer naquit à Amsterdam en 1622 ou 1623. Dans l'acte de son mariage avec Mettie Harmens, veuve de Jan Block, d'Arnheim, le 24 août 1668, il se dit âgé de 45 ans. Il se qualifie de « peintre ». Dans son testament, dicté au notaire quelques jours avant sa mort, il est encore désigné comme « artiste-peintre » (*konstschilder*). Mais je crois, néanmoins, qu'il a dû s'adonner tard à la peinture et la pratiquer irrégulièrement. Dans sa jeunesse, il a suivi le métier paternel : nous savons, en effet, qu'il avait exécuté son « chef-d'œuvre » d'ébéniste pour la gilde de son père ; et sa mère, dans son testament, lui lègue, par une clause expresse, cet « *ebben-prouf* » qui ornait sans doute la maison de ses parents. A la mort de sa mère, morte très âgée, en 1678, Lambert avait encore à toucher 1.500 florins pour « *arbeytsloon* », c'est-à-dire pour travaux exécutés dans la fabrique de son père. Si je ne me trompe, cette fabrique fut reprise après la mort de Harmen par sa veuve, aidée de ses fils, et particulièrement de Lambert. Elle avait trois autres fils, Henri, Martin et Mathieu ; mais Henri et Martin avaient quitté assez jeunes la Hollande pour se fixer à Nantes, où nous savons qu'ils demeuraient avant 1645 et où ils se trouvaient encore en 1654[1]. Plus tard, Henri devint courtier à Amsterdam. Mathieu était bien, en 1641, associé avec son père ; mais comme, dans un testament daté de 1654, la veuve de l'ébéniste léguait tout l'outillage de la fabrique, — les presses, les formes avec lesquelles se faisait l'impression sur baleine, etc., — à son fils Lambert, il y a lieu de penser

SIGNATURE DE BAERTGE MARTENS.

1. En 1647, il y eut de sérieuses bagarres à Nantes : les Hollandais étaient imposés de 2 1/2 % de plus que les Français ; ils se plaignaient inutilement ; et on en vint à des demêlés à main armée. Parmi les combattants, un manuscrit cite Henri Doomer (voir *Oud-Holland*, t. XVIII).

Les affaires de cet Henri Doomer, à Nantes, allaient assez mal. Peu avant son retour en Hollande, il parait avoir eu de sérieux embarras d'argent. En effet, le 24 février 1654, « Baertge Martens, veuve de Harmens Doomer, accompagnée de son fils Lambert Doomer », se décide à payer « trois lettres de change émises par son fils Henry Doomer, marchand à Nantes ». Ces lettres étaient restées impayées ; la mère les acquitte, disant qu'elle voulait « conserver l'honneur et le crédit de son fils ». Le montant des trois lettres était d'environ 3.500 florins, somme sans doute très considérable pour elle.

que c'est celui-ci, surtout, qui s'occupait de diriger la maison. Quant à



LAMBERT DOOMER. — BAERTGE MARTENS, MÈRE DE L'ARTISTE.
(Chatsworth, collection du duc de Devonshire.)

Martin, certaines clauses du testament semblent indiquer qu'il était le moins favorisé des enfants[1].

1. Plusieurs documents concernant la famille Doomer ont été détériorés dans un incendie et ne sont plus lisibles qu'à moitié.

Vers 1646, Lambert, alors âgé de 23 ou 24 ans, partit pour Nantes et fit un assez long séjour chez ses frères. Le peintre Willem Schellincx, grand voyageur, le rencontra dans cette ville en avril 1646, et les deux artistes, — car les dessins que fit Doomer, au cours de son voyage, lui donnent déjà le droit de prétendre à ce nom, — se mirent en route pour Paris, en suivant d'abord les bords de la Loire. Ils dessinaient partout, et même ils peignaient des études d'après le modèle; c'est Schellincx qui nous l'apprend dans le récit qu'il a rédigé de ce voyage. Le Dr. Hofstede de Groot publiera prochainement ce récit, extrêmement intéressant; mais, avec sa bienveillance habituelle, il m'a permis de le parcourir. Les deux peintres se servaient d'un « Bædeker » du temps, un curieux ouvrage intitulé *Weghwijser door Vranckryck* (« Guide à travers la France »), que Schellincx cite fréquemment dans son journal.

Signature de Lambert Doomer.

Doomer a fait des croquis tout le long de la route. Parmi ces dessins, qui nous sont parvenus en grand nombre, je citerai : des vues d'Amboise, — ponts, portes, villages aux environs de la ville, — de Saumur, d'Angers, — notamment le Pont Neuf et des carrières d'ardoise près d'Angers, — d'Orléans, du château de Richelieu, de Blois, de Tours, et enfin de Paris; le British Muséum possède entre autres un dessin représentant le palais du cardinal de Richelieu, à Paris, et un autre de Montmartre. Mais les feuilles les plus nombreuses et les plus belles ont pour sujet Nantes et la campagne avoisinante. Il existe à Vienne un grand panorama de Nantes, daté de 1665, accompagné d'une note explicative de la main de Doomer : faut-il en conclure qu'il est retourné plus tard sur les bords de la Loire? Aucun document ne permet de l'affirmer. D'autres dessins portent la date de 1691, mais il est probable qu'ils ont été exécutés d'après des études de 1646.

Les voyages de Doomer, à l'exception de celui dont nous venons de parler, restent assez incertains. On a de lui des vues de Rome, en particulier une vue du Ponte Molle : a-t-il visité l'Italie? Ce qui paraît assuré, c'est que ses paysages de l'île de Wight, — Newport, Cowes, — ont été

faits d'après nature ; il dut, en quittant la France, s'embarquer au Havre, et regagner la Hollande en touchant l'Angleterre.

La principale source de renseignements sur notre artiste et sur les siens, ce sont les trois testaments de sa mère, datés de 1654, 1662 et 1668 (le testament de son père est, malheureusement, demeuré introuvable). Le premier de ces testaments, par le fait qu'il mentionne le portrait de Baertge Doomer, dont il a été question plus haut, nous apprend que cette excellente peinture, où apparaît nettement l'influence de Rembrandt



LAMBERT DOOMER. — LA LOIRE ENTRE PAIMBOEUF ET NANTES.
Dessin rehaussé de lavis. — Cabinet des estampes de Berlin.

dans le clair-obscur et dans la facture, libre et large, est antérieure à 1654[1].

Signalons tout de suite, puisque nous en sommes aux portraits de Doomer, un portrait plus ancien et d'ailleurs moins bon, signé *Doomer 1648*, qui se trouve dans la collection de Nerée de Babberich, à Babberich, et deux autres, de petites dimensions, représentant un couple âgé, qui faisaient partie de la collection Azam, de Bordeaux ; ceux-ci ont été vendus, il y a quelque temps, sous le nom d'Eeckhout, bien que M. Hofstede de Groot, qui les a vus à Bordeaux, y ait découvert la signature de Doomer.

1. Le tableau n'est pas daté ; il porte la signature : *L. Doomer*.

Dans le testament de 1654, il est question de quatre fils et de trois filles; Lambert, le peintre, paraît avoir été le préféré. Sa mère spécifie qu'il pourra garder toutes les œuvres d'art qui se trouvent dans la maison (tableaux, dessins), — il est vrai qu'il les a acquises lui-même — ; de plus, c'est à lui que sont laissés les deux portraits de Rembrandt, sous réserve de les faire copier pour chacun de ses frères et sœurs. Au cas où ceux-ci mourraient avant lui, il devrait reprendre les copies et les conserver pour les enfants mineurs jusqu'à leur majorité. C'est lui aussi qui reçoit le por-



LAMBERT DOOMER. — ENVIRONS D'AMBOISE.
Dessin rehaussé de lavis. (Cabinet des estampes de Berlin.)

trait qu'il avait fait de sa mère. Chacun des enfants aura une pièce d'orfèvrerie; Lambert, une belle coupe.

Le testament de 1668, rédigé au moment où Lambert allait se marier, répète les dispositions précédentes, avec cette clause nouvelle que, une fois marié, Lambert pourra disposer entièrement de sa part d'héritage : tant qu'il restera célibataire, il n'en aura que l'usufruit.

Au moment où la mère mourut, en 1678, quelques changements s'étaient produits dans la famille. Les trois filles étaient mariées : l'une à un chirurgien qui la rendit très malheureuse; la seconde à un orfèvre; la troisième à un marchand honorable. L'inventaire après décès nous donne quelques renseignements intéressants. La défunte possédait une maison

dans la Hartestraat, évaluée 5.300 florins, et deux autres maisons valant 6.300 florins, plus une petite fortune en espèces. La maison qu'elle habitait contenait plusieurs tableaux : une *Femme nue*, par Strycker, peintre dont les œuvres sont très rares (je ne connais qu'un seul tableau de lui, au Palais Royal, — ancien Hôtel de Ville, — d'Amsterdam) : des paysages d'Alexandre Keirincx, d'Adrien Muyltgens (peintre de Haarlem, qui vécut aussi en Danemark), de van Goyen, de Breenbergh, de Tengnagel : des peintures de Pieter Aertsen, de Hans Boulangier (entre autres,



LAMBERT DOOMER. — PAYSAGE AVEC UNE CABANE.
Dessin rehaussé de lavis. — Collection du Dr Hofstede de Groot

une *Étable avec des vaches*) ; des études de têtes de Soutman, de Ferdinand Bol ; des natures mortes de Pieter Claesz et de Heda, un dessin d'Adrien van Ostade, et quelques autres.

Il y avait une grande quantité de cadres, comme on pouvait s'y attendre. Et l'inventaire contient une liste fort curieuse des artistes qui devaient de l'argent pour des cadres qu'on leur avait fournis. Parmi les débiteurs « douteux » se trouvent : Molenaer (« mort »), Rombout Verhulst, le sculpteur, Dirck Bleker (« 53 florins »), Isaac Ruijsdael, l'encadreur de

Haarlem « 30 florins ». Parmi les débiteurs « dont on ne peut plus rien attendre » : van der Helst, probablement Louis, fils de Bartholomé, qui allait faire ou avait déjà fait faillite et qui devait la somme considérable de 200 florins ; Elias Vonck et van der Lisse (« morts » tous deux : Mathieu Bloem, Simon Luttichuijs, Jan Looten « en Angleterre »), Arent Arentsz (« mort »), Robert Mandeville, van Loon, et d'autres.

En même temps qu'il conduisait l'ancienne affaire d'ébénisterie, Lam-



Lambert Doomer. — Andernach sur le Rhin.
Dessin rehaussé de lavis — Ancienne collection Duval

bert Doomer s'occupait encore de commerce. J'ai, en effet, trouvé un document, daté de 1667, où il est dit que « Messieurs Lambert et Henri Doomer [le courtier], marchands », font encaisser à Middelbourg une somme de 1.800 rixdalers.

Doomer a donc été un de ces nombreux peintres hollandais qui gagnaient leur vie dans un commerce ou une industrie, et qui ne donnaient à l'art que leurs heures de liberté. C'est ainsi que le grand Aert van der Neer avait, on le sait, dans la Kalverstraat, à Amsterdam, une importante hôtellerie qui, d'ailleurs, périclita ; Jan Wijnants, plus modeste, tenait une

petite auberge où, sans doute, les artistes se réunissaient souvent ; Isaac Koedyck, peintre de grand talent, finit par diriger les affaires de la Compagnie des Indes en Perse ; et l'on pourrait citer beaucoup d'autres exemples.

En 1676, alors que le commerce hollandais traversait des temps très difficiles, Doomer habitait Alkmaar. Veuf depuis peu, il s'y remariait le 7 mai 1679 avec Geesje Esdras. Dans l'acte de mariage, il est de nouveau



Lambert Doomer. — Trois régentes de l'Hospice des hommes, à Alkmaar (1680).
Peinture à l'huile. — Alkmaar, Hôtel de ville.

qualifié d' « artiste peintre », et, en effet, il peignait et dessinait encore. En 1681, il fit un assez grand tableau représentant trois dames régentes de l'Hospice des hommes de la ville[1]. Quoique ces portraits trahissent déjà la décadence que subit la peinture hollandaise à la fin du XVIIe siècle, ils ont une fermeté et un caractère remarquables ; ils ne sont nullement inférieurs à ce que produisaient les meilleurs artistes de l'époque. Doomer

1. L'aimable archiviste adjointe d'Alkmaar, Mlle G. E. C. Bruining, m'envoie les noms de ces dames, toutes filles ou épouses de bourgmestres de la ville : Aefje Braskers, mariée au Dr Godefridus Snellius, Susanna Boddens, mariée à Adrianen Syms (bourgmestre en 1681), et Levina du Jardin, épouse de Mre Cornelis Schagen.

fit aussi, vers le même temps, une série de dessins excellents, dont quelques-uns sont des vues d'Alkmaar. En revanche, d'autres, qui portent la date de 1691, accusent la vieillesse de leur auteur.

Peu après 1691, Doomer retourna à Amsterdam : il alla se loger sur le Rozengracht, non loin de la maison où Rembrandt était mort, quelque vingt ans auparavant, et tout près de celle d'Hobbema, qui demeurait vis-à-vis de Rembrandt. C'est là que Doomer mourut, le 2 juillet 1700, âgé de près de 78 ans.

Et nous voici arrivés au document le plus important de tous ceux qui concernent notre peintre, puisqu'il nous renseigne sur ses tableaux : l'inventaire de sa maison.

Un mobilier assez complet, des objets précieux en or et en argent, une somme de plus de 2.700 florins en espèces, la liste de plusieurs propriétés, — maisons dans la Hartestraat et la Gasthuismolensteeg, d'une valeur de 10.000 florins, — des obligations, nous prouvent que Doomer vivait dans l'aisance.

Mais ce qui nous intéresse le plus, ce sont les œuvres d'art très nombreuses que renfermait la maison du Rozengracht. Voici d'abord les portraits, par Rembrandt, de son père et de sa mère, qu'il lègue à son neveu Herman Voster, fils de feu sa sœur Marie[1]. Il avait apparemment déjà disposé des copies de ces portraits et du portrait de sa mère par lui-même. Plusieurs autres tableaux de Rembrandt attestent les bonnes relations qu'entretenaient les deux artistes et l'admiration que le disciple éprouvait pour le maître. On trouve dans l'inventaire :

Un tableau de la *Résurrection du Christ*, par Rembrandt.

On ne connaît aujourd'hui qu'une *Résurrection du Christ* par Rembrandt : celle qui appartient à la Pinacothèque de Munich. Ce ne peut être le tableau que possédait Doomer. La *Résurrection* de Munich fait en effet partie d'une suite peinte pour le stathouder Frédéric-Henri ; elle n'a jamais été séparée des autres tableaux de la série ; elle a passé avec eux dans la collection de l'Électeur palatin, et de là en Bavière.

Viennent ensuite :

Deux petites têtes, par Rembrandt.

1. Marie est celle des filles qui avait épousé l'orfèvre Herman Voster. Celui-ci s'était remarié en 1682.



Encore deux petites têtes, par Rembrandt van Rhijn.
L'histoire de *Tobie avec l'Ange*, par Rembrandt van Rhijn.

C'est probablement le tableau du Louvre ou celui de la collection d'Arenberg.

Enfin :

Une étude de Rembrandt van Rhijn, représentant une femme nue.

Il s'agit peut-être de l'étude du Louvre pour la *Suzanne* ou de celle de la collection Bonnat.

Sans doute dans les nombreux portefeuilles remplis de dessins et de gravures se trouvaient des dessins de Rembrandt.

L'atelier contenait des peintures de Doomer lui-même, que l'inventaire énumère :

Un tableau de *Jésus et la Samaritaine au puits*, peint par le défunt.
Un tableau de *Hannah la prophétesse avec son fils Samuel*, peint par le défunt.

Ce tableau se trouve aujourd'hui au musée de l'Ermitage, où il est catalogué sous le nom de Rembrandt (nº 822) : il porte une fausse signature du maître[1]. M. Bode l'a rejeté avec raison de l'œuvre de Rembrandt, et il ne l'a pas fait figurer dans le grand ouvrage où il a reproduit toutes les peintures qu'il tient pour authentiques. Le dessin est trop faible, l'exécution trop molle, le sentiment trop peu profond, pour qu'on puisse en conserver l'attribution à Rembrandt. C'est une œuvre, cependant, très « rembranesque » ; mais elle ne ressemble à aucune de celles des élèves connus du maître : M. Bode ni moi n'avions osé prononcer un nom. Il me parait certain que l'inventaire de Doomer donne la solution du problème. La prophétesse Anne porte une robe de ce rouge-brun habituel à Rembrandt, ornée de fourrure aux poignets ; Samuel est vêtu d'une robe verte, à fausses manches, par-dessus une tunique de drap d'argent ; la fausse manche est passée dans une ceinture dorée. On pourra se rendre compte, par la reproduction que nous publions (pl. ci-contre), que la peinture est, malgré tout, pleine d'excellentes qualités.

L'inventaire mentionne un portrait de Marritge Harmens, première

1. Le baron de Liphart, directeur du musée de l'Ermitage, a bien voulu, sur ma demande, examiner cette signature ; elle doit être d'ancienne date, car le vernis est, à la place où elle se trouve, craquelé comme sur tout le tableau.

femme du peintre, qui était sans doute une œuvre de Doomer, puis « une tête de cheval, quelques études de têtes, un chien, deux chevaux, un bœuf, une vache », etc. On trouve ensuite :

Une Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Joseph, peint par le défunt.
Une étude pour ce tableau.
Un Jacob et Rachel, peint par le défunt.
Le Repentir de Judas, peint par le défunt.



LAMBERT DOOMER. — COMÈTE OBSERVÉE LE 26 DÉCEMBRE 1680, A ALKMAAR.
Dessin rehaussé de lavis. Cabinet des estampes d'Amsterdam.

Un bouc et un bélier, peints par le défunt.
Douze *Paysages* avec et sans cadre.
Un Paysage de France.

Il existe un tableau de ce genre au Musée de l'État à Amsterdam, signé de Doomer. Un dessin pour cette toile se trouve au Cabinet des estampes d'Amsterdam. Nous donnons (page ci-contre) la reproduction du tableau, qui date probablement des premiers temps du maître. Malgré ses petites dimensions (haut., 0m280 ; larg., 0m405), il est largement peint ;

la tonalité en est claire et chaude. De loin on dirait un tableau moderne ; il fait penser à l'école de Barbizon.

Deux Chats à côté de poissons, peints par le défunt.
Un Berger et une bergère, par le défunt.
Un Portrait du défunt et un autre de sa dernière épouse.
Un tableau avec un bouc et une citrouille, par le défunt.
Une Société de paysans, par le défunt.
Un Bœuf, par le défunt.



LAMBERT DOOMER. — MAISON AUX ENVIRONS DE NANTES.
Peinture à l'huile. — Amsterdam, Musée de l'État.

Un Éléphant, par le défunt.
Un autre éléphant, un nègre, un coq, des paysages avec des boucs, deux vaches, par le défunt.
Un Portrait de la mère du défunt nettoyant des poissons.

J'ai pensé un moment à la fameuse *Cuisinière de Rembrandt*, mais la ressemblance entre la femme représentée dans cette peinture et la mère de Doomer est trop vague. Doomer attachait un prix particulier à cette toile, car il en fait, dans son testament, l'objet d'une clause particulière. Ce testament date du 4 mai 1700 ; il est donc de peu antérieur à la

mort de l'artiste, qui dit, cependant, au moment où il le fait, être « en bonne santé » ; le portrait de sa mère, « occupée à nettoyer des poissons », est légué à sa nièce Gertrude Voster, en même temps que ceux de ses deux femmes et le sien propre, « où il tient à la main certaine statuette » ; il laisse aussi à sa nièce les portraits sculptés de ses parents. Son neveu, Herman Voster, reçoit, outre les portraits de Rembrandt, dont il a été question, son portrait par Drost[1].

Mais revenons à l'inventaire. Il mentionne encore un beau portefeuille



LAMBERT DOOMER. — LE VILLAGE DE SCHOORL, PRÈS D'ALKMAAR.

Dessin rehaussé de lavis. — Ancienne collection Duval.

étiqueté *Domershoff*, plein de dessins du peintre ; plus de quarante portefeuilles contenant des dessins et des gravures ; des statues, des têtes, des animaux, des mains, en plâtre ; enfin, une grande quantité d'études dont l'auteur n'est pas indiqué, mais qui sont sans doute de Doomer lui-même. Tout cet héritage artistique dut être partagé entre le neveu et la nièce du peintre ; une bonne partie des tableaux est vraisemblablement perdue ; les dessins, qui ont toujours été fort recherchés, existent encore en grand nombre. On en trouve dans la plupart des collections publiques

1. Serait-ce le beau portrait par Willem Drost, signé et daté de 1653, que j'ai admiré autrefois chez M. Lesser, à Londres, et qui est passé depuis en Amérique ?



LAMBERT DOOMER. — VUE D'ELTEN.
Dessin rehaussé de lavis. — Collection du Dr Hofstede de Groot.

et dans plusieurs collections particulières. Il n'est presque pas un seul cabinet d'estampes où on n'en rencontre; les cartons du Louvre en renferment quatre. La collection Goldschmidt, de Berlin, en contient d'excellents; l'un d'eux représente un éléphant, dessiné largement à la manière des croquis d'éléphants de Rembrandt; peut-être les deux artistes eurent-ils le même modèle. Le Dr Hofstede de Groot, à La Haye, possède une trentaine de dessins. Il a bien voulu me permettre de reproduire deux des plus beaux : un *Paysage* avec une cabane et une *Vue d'Elten*, ville de Hollande située près de la frontière d'Allemagne ; ils sont l'un et l'autre vigoureusement exécutés à la sépia avec une plume de roseau.

Les meilleurs dessins de Doomer sont très largement faits; ils ont une certaine ressemblance avec ceux de Rembrandt. Les feuilles qui datent de ses dernières années sont plus pâles, d'une facture molle et d'aspect grisâtre. Ses dessins sont habituellement coloriés de teintes très légères : du vert, du bleu et un rouge-brun clair et transparent.

Nous reproduisons encore ici deux paysages, vendus récemment à Amsterdam par MM. Frederik Muller et Cie (vente Duval), qui datent de la fin de la vie de Doomer, et trois vues de France du Cabinet de Berlin; enfin, un curieux dessin, représentant la comète qui, en 1680, mit en émoi toute la Hollande[1]. Les dessins de Doomer sont en général d'assez grande dimension, et la réduction leur fait malheureusement perdre une partie de leur effet.

Même réduits, ils sont encore fort beaux. Je crois qu'en voyant le tableau de l'Ermitage, le vivant portrait de la mère du peintre, les magnifiques paysages de la collection Hofstede de Groot, la toile du Rijks-Muséum, on reconnaitra que Doomer est un des très bons peintres de l'école de Rembrandt. Quoiqu'il n'ait peut-être pas reçu directement les leçons du maitre, il s'est très heureusement inspiré de ses œuvres. Il est regrettable que ses affaires ne lui aient pas permis de travailler davantage et d'une façon plus suivie : il nous eût laissé des peintures non seulement plus nombreuses, mais plus mûres et, sans doute, tout à fait excellentes.

A. BREDIUS.

1. Le dessin porte une inscription dont voici la traduction : « En l'an 1680, le 26 decembre, on a vu ici a Alkmaar une etoile ayant une queue, se montraut ainsi au dessus de la porte dite *Geester poort*, du côte du sud-ouest, on l'a vue aussi durant le mois de janvier de l'année 1681. »

L'HISTOIRE D'UNE BÊTE



TÊTE DE LION
DU GRAND ESCALIER DU LOUVRE.
D'après *Paris et ses monuments*, de Ballard.

C'est un fait bien connu de tout le monde que notre art ornemental contient beaucoup de figures fantastiques, dont l'origine remonte à une haute antiquité. Dans les armoiries des nobles ou des rois, que de lions dressés et couronnés, de licornes au front menaçant, de lévriers rapides, d'aigles et d'oiseaux de toutes sortes! Le petit bourgeois lui-même ne se plaît-il pas à faire grimper le long de ses rideaux blancs quelque chimère brodée de rouge? Tous les enfants jouant dans nos jardins publics ne savent-ils pas ce qu'est un sphinx, une sirène, un centaure et autres composés hybrides? En général, on englobe sous le nom d'« oriental » toute cette ménagerie, sans trop se demander comment des formes si étranges et si diverses sont venues jusqu'à nous. Les plus curieux ouvriront une *Histoire de l'Art*[1], et ils y verront que, dès le haut moyen âge, antérieurement même aux Croisades, notre art roman était déjà encombré de ces motifs, venus de l'art musulman et de l'art byzantin. Les exemples

1. Voir, par exemple, le chapitre sur les influences orientales, rédigé par M. Marquet de Vasselot, dans l'*Histoire de l'Art* de M. André Michel, I, p. 882 et suiv.

en abondent dans les monuments du xe au xiiie siècle, tissus, manuscrits, ivoires, objets d'orfèvrerie, chapiteaux d'églises. Il suffit d'ailleurs d'entrer un jour à Saint-Germain-des-Prés et d'en examiner les piliers sculptés pour comprendre tout le parti que nos vieux imagiers tiraient de ces monstres fabuleux.

Mais le mot d'« oriental » a besoin d'être expliqué, et c'est de quoi l'on ne s'est guère avisé, même dans les ouvrages savants. Au delà de l'art musulman et de l'art byzantin s'ouvre l'immense perspective de l'Orient antique qui embrasse des régions infiniment diverses, l'Afrique, la Syrie, la Perse, la Mésopotamie et, dans le recul profond des âges, toutes sortes de peuples comme les Égyptiens, les Chaldéens, les Égéens, les Assyriens, les Phéniciens et les Grecs d'Asie-Mineure. C'est un domaine immense, à travers lequel les formules artistiques ont cheminé pendant des siècles avant d'aboutir au moyen âge et, par suite, au monde moderne. Les historiens de l'art gothique et roman s'arrêtent prudemment au seuil de ce gouffre béant, sans s'y aventurer, et se contentent de nous jeter, en manière d'explication, le mot d'oriental, qui satisfait peut-être beaucoup de lecteurs, mais qui intrigue, au contraire, les esprits plus exigeants. Comment ne pas se demander de quelle façon s'est fait un si long voyage? Et quelle meilleure démonstration de la vitalité des créations d'art, que cette quasi-éternité des motifs décoratifs qui vivent, en quelque sorte, par vitesse acquise, sans répondre à aucune de nos idées ni de nos croyances modernes?

M. Heuzey a déjà montré la méthode à suivre dans ce genre de recherches et, en jalonnant l'espace parcouru au moyen de quelques monuments typiques, il a fait voir que l'aigle à deux têtes, placée par les artistes chaldéens dans les armes parlantes de la cité de Sirpourla, après avoir plané pendant des siècles dans les contrées d'Asie et abrité sous ses ailes les peuples les plus divers, est la même qui décore aujourd'hui les étendards de la Russie et de l'Autriche[1].

Je me propose à mon tour de suivre à travers ses pérégrinations un autre type chaldéen qui, dans notre vie moderne, a fini par aboutir

1. *Monuments et Mémoires de la Fondation Piot*, I, p. 7 à 20; cf. Paribeni, dans les *Mon. ant. dell' Accad. de Lincei*, XVI, p. 463. Sur les transmissions et déformations de types, voy. aussi le mémoire de M. Clermont-Ganneau sur *Horus et saint Georges d'après un bas-relief du Louvre*; cf. son *Imagerie phénicienne*, p. xxxiii et note 2; P. Perdrizet, dans les *Fouilles de Delphes*, V, p. 160.

au motif très simple et très banal du mufle de lion, vu de face (voir la « lettre » du présent article), qu'on voit cracher de l'eau dans une vasque ou décorer le dessus de porte d'une maison bourgeoise, ou bien encore, sur les murs de nos palais et de nos musées, retenir de frêles guirlandes de fleurs dans une gueule inutilement féroce et rugissante. Il nous servira de guide dans une longue odyssée qui n'a pas duré moins de 5000 ans environ.

Dans tous les pays d'Orient où abondait le lion, Afrique et Asie, il est naturel que le « roi des animaux » soit devenu bien vite un symbole de puissance. L'Égypte et la Chaldée lui ont rendu de très bonne heure un égal hommage, soit sous sa forme naturelle, soit en l'idéalisant sous des traits fantastiques. Mais on note, dès le début, une différence entre le lion égyptien et le lion chaldéen. Celui-là est toujours représenté de profil dans les bas-reliefs où il prend place, obéissant à la loi générale des arts primitifs qui évitent les raccourcis des figures vues de face[1]. Très souvent, au contraire, dans les reliefs chaldéens, l'effort est visible pour tourner de pleine face la tête du lion, dont le corps reste profilé en longueur. C'est, d'ailleurs, une tendance particulière de l'art chaldéen que M. Heuzey n'a pas manqué de signaler dans ses études sur les découvertes de la Mission de Sarzec[2]. Les dieux eux-mêmes et les déesses se présentent parfois de face, comme pour bien fixer leurs yeux sur le fidèle qui paraît devant eux et lui imposer le respect par la puissance de leur regard[3]. Ce raffinement de composition a, je crois, pour cause l'idée que se faisaient les Chaldéens de la force magique qui émane du regard. Le « mauvais œil », dont la superstition a régné dans toute l'antiquité et



Fig. 1. — Masse d'armes du roi Mésilim.
Musée du Louvre

1. Voir les nombreux monuments d'art préhistorique ou contemporain des premières dynasties égyptiennes que M. Capart a rassemblés dans *Les Débuts de l'art en Égypte*, Bruxelles, 1904. En Égypte, une figure qui se montre toujours de face est la tête de la déesse Hathor ; cf. Pettazoni, *Il tipo di Hathor*, dans *Ausonia*, IV, 1909, fasc. 2.

2. Heuzey, *Catalogue des antiquités chaldéennes du musée du Louvre*, p. 74, 377.

3. *Ibid.*, nos 11, 24, 25.

est encore aujourd'hui si répandue, ne comporte-t-il pas une contre-partie? Par la vertu de son regard favorable, le dieu décide du sort des plus puissants. Un souverain élamite dit dans une inscription que son dieu Sousinak « le regarda », ce qui suffit à faire de lui le « souverain des quatre régions », c'est-à-dire le roi du monde[1]. Pour exprimer cette croyance et en rendre palpables les effets, les vieux sculpteurs de Tello ont passé par-dessus les difficultés que leur offraient les raccourcis du visage vu de face et ils ont contrevenu à la loi générale du profil dans le bas-relief. Cette tradition s'est perpétuée dans l'art assyrien. Sur les grandes frises qui décoraient les soubassements du palais de Sargon à Khorsabad, datant du VIIIe siècle, on voit le héros Gilgamès (appelé autrefois Isdoubar) tournant vers le spectateur sa face barbue et fixant sur lui ses gros yeux ronds, tandis que d'une simple pression de son bras vigoureux il étouffe un lion qui se débat sous son étreinte[2]; la même attitude lui est donnée sur de nombreux cylindres gravés[3].

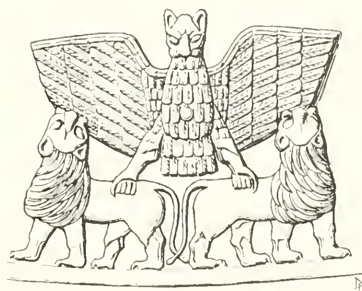


Fig. 2. — Tablette du prêtre Doudou
Musée du Louvre

Je ne partage donc pas l'avis de M. Deonna qui, discutant l'opinion de M. Heuzey, pense que tous les arts primitifs, comme le font encore nos enfants, représentent d'abord les personnages de face et ne passent à la vue de profil qu'après ce premier stade[4]. L'observation est peut-être juste pour les tout premiers débuts du dessin. Mais ni l'art chaldéen, dans la période des monuments de Tello, ni, à plus forte raison, l'art assyrien ne peut passer pour un art primitif, au sens strict du mot. Depuis longtemps ces sculpteurs ont franchi les premières étapes. Même sur les monuments

1. *Mémoires de la Délégation en Perse*, X, pl. 3, n° 2, p. 9.

2. Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, I, p. 575.

3. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, II, fig. 17 et 332; cf. le génie ailé portant la pomme de pin, fig. 226.

4. *Comment les procédés inconscients d'expression se sont transformés en procédés conscients dans l'art grec*, 1910, p. 25.

les plus anciens que nous connaissions de l'Égypte prépharaonique, la règle du profil est déjà immuable[1]. Pour qu'en Chaldée on ait voulu se soustraire à cette loi, il a fallu une raison impérieuse, et c'est, je crois, celle que nous venons d'indiquer. Plus tard, les Grecs, à l'imitation des Orientaux, ont usé du même procédé, mais il est remarquable qu'avec un sens plus délicat de la beauté ils ont réservé l'attitude de face à l'expression des forces malfaisantes, aux Gorgones, aux Harpies et autres monstres, le visage vu de face étant plus capable de paraître grimaçant et horrible[2].



Fig. 3.
Lion dévorant un taureau.
Gravure sur coquille. — Musée du Louvre.

On comprend donc la forme toute spéciale que le sculpteur chaldéen a donnée à un des plus anciens monuments de Tello, la masse d'armes du roi Mésilim (vers 2800 avant notre ère, fig. 1)[3]. Trois lions, au corps vu de profil, se poursuivent autour de la partie sphérique dans une sorte de ronde éternelle, tandis que leurs têtes, accentuées en relief plus fort et tournées de face, fixent sur le spectateur leurs gros yeux vides qui devaient être remplis d'une matière incrustée, augmentant encore le réalisme et l'intensité du regard. C'est aussi pour présenter de face une bête effrayante et en faire le centre de sa composition que le ciseleur du vase d'argent d'Enténéna (vers 2650) a conçu la



Fig. 4. — Lion dévorant un taureau.
Plaque d'ivoire de Spata. — Musée d'Athènes.

1. Voyez l'ouvrage cité de J. Capart.
2. Cf. Deonna, dans la *Revue archéologique*, 1910, I, p. 236.
3. Sur ces monuments et les dates aujourd'hui proposées, je renvoie à l'article qui a paru

pittoresque scène où l'on voit l'aigle à tête de lionne, déployant ses ailes au-dessus de deux lions ou de deux bouquetins qu'elle lie de ses griffes meurtrières [1], image répétée sur d'autres monuments de même provenance (fig. 2) : toute la valeur du tableau se concentre dans la figure monstrueuse de l'animal, présenté tout entier de face, symbole de la puissance de la cité, ancêtre lointain de toutes les armoiries et blasons qui se sont répandus sur le monde ancien et moderne [2]. De cette vision, qui a traversé le cerveau d'un artiste chaldéen, sont nées les innombrables images qui, sous des formes diverses, répètent en somme la même idée : la tête d'un félin, vue de face et dardant en avant la flamme de son regard, apparition destinée à repousser ou à protéger, selon l'usage qu'en fait celui qui se rend maître de ce redoutable phylactère.



Fig. 5.
Deux corps de lion a tête unique.
Pierre gravée de Mycènes.

Il est assez facile aujourd'hui de comprendre comment du sol de la Mésopotamie les motifs artistiques ont pris leur essor pour se répandre vers l'Occident. Quand se fit la première poussée des Chaldéens vers les rivages de la Méditerranée, au temps du patriarche Abraham, vers l'an 2000 [3], la civilisation crétoise était née. Elle croissait en force et en vigueur quand, au XVIIIe siècle avant notre ère, les Chétis ou Hittites d'Asie-Mineure, appelés aussi les Héthéens, fondèrent un empire qui menaça même le royaume de Babylone et quand les Hyksos, peut-être rameau détaché de la même souche, envahirent l'Égypte [4]. A partir de ce moment l'Asie antérieure et

ici-même (voir la *Revue*, t. XXVI, 1909, p. 412, note 1). La masse de Mésilim y est reproduite à la p. 411, fig. 1 ; cf. Heuzey, *Catalogue*, p. 83, n° 4.

1. Le vase a été publié dans la planche hors texte de notre article ; *ibid.* t. XXVII, p. 41. Cf. de Sarzec et Heuzey, *Découvertes en Chaldée* pl. 43 *bis*, et pl. 5 *bis*, tablette de Doudou (notre fig. 2).

2. Voir Heuzey, *Les Armoiries chaldéennes de Sirpourla*, dans les *Monuments et Mémoires de la Fondation Piot*, I, p. 7 à 20, et les références données par Paribeni, dans l'art. des *Mon. ant. d. Lincei*, XVI, p. 463

3. Même si l'on refuse d'attribuer une valeur vraiment historique à l'épisode raconté dans la *Genèse* (XIV, 14), où Abraham avec ses 318 hommes bat l'armée victorieuse des Élamites et reprend sur eux son neveu Lot avec tout le butin conquis (voy. Ed. Meyer, *Geschichte des Alterthums*, I², p. 351), il n'en est pas moins vrai que les documents concordent à placer vers l'an 2000 une puissante expansion de l'empire élamite qui refoule les populations chaldéennes du côté de la Syrie et de la Palestine. Ces événements se groupent autour du nom du roi élamite Koudour-Mabouk et de sa dynastie (Ed. Meyer, *ibid.*, p. 550 ; cf. V. Scheil, dans les *Mémoires de la Délégation en Perse*, t. V, Introduction).

4. Ed. Meyer, *ibid.*, p. 577. Sur les Hittites, voir Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, IV, p. 499 et suiv.

toute la côte de Syrie sont en état d'entrer en relations suivies avec les îles de la mer Égée et d'y importer des éléments qui venaient de la vallée de l'Euphrate. Les tablettes trouvées en Cappadoce nous permettent d'affirmer que vers le xve siècle le cunéiforme était l'écriture officielle de cette région, soumise à l'influence babylonienne[1], influence qui dure encore au cours du xive siècle, comme l'atteste la correspondance des pharaons Aménophis III et Aménophis IV avec leurs fonctionnaires syriens



Fig. 6. — Panthère a tête de face.
Fragment de vase ionien trouvé à Olbia.

sur les tablettes de Tell-el-Amarna[2]. Ainsi, pendant tout le temps que dura la civilisation crétoise, si heureusement remise au jour par les découvertes d'Arthur Evans et de F. Halbherr, le courant venu de la Mésopotamie fut très fort le long des côtes orientales de la Méditerranée. Rappelons enfin que pour beaucoup de savants les Philistins fameux de la Bible ne sont autres que des Crétois émigrés[3]. L'union se

1. Ed. Meyer, p. 594.
2. *Ibid.*, p. 19 et 37 ; Maspero, *Causeries d'Égypte*, p. 1 et suiv.
3. S. Reinach, *la Crète avant l'histoire*, dans *l'Anthropologie*, 1902, t. XIII, p. 13 ; Dussaud, *les Civilisations préhelléniques*, p. 282, 297.

faisait donc facilement par cette voie entre les Asiatiques et les Européens.

J'ai déjà dit ailleurs [1] qu'on n'avait pas tenu compte suffisamment de ce fait considérable dans les études sur la Crète, où l'on a surtout signalé des influences égyptiennes. Car, si évident qu'ait été l'ascendant de l'Égypte sur la grande île, ce n'est pas de ce côté qu'on peut chercher la raison d'être de beaucoup de détails de la civilisation crétoise, comme l'emploi des cachets gravés, des tablettes d'argile à écrire, comme aussi les plans des palais, le costume des femmes, le culte du pilier et des armes de guerre. De même, dans le domaine décoratif, je serais plus disposé à chercher du côté de l'Asie les origines du zoomorphisme fantastique qui a été si goûté des Crétois et, sans chercher à diminuer la valeur de leurs inventions personnelles, je crois probable que les innombrables gravures, répandues par les cylindres et pierres gravées dans le monde hittite et syrien, ont éveillé chez eux le sens des combinaisons hybrides où se plaît leur imagination incroyablement fantaisiste [2]. La tête de face y figure à plusieurs reprises sous un aspect monstrueux qui suggère l'idée de prophylaxie superstitieuse. De la même pensée est sans doute née aussi l'image, plus particulière aux Crétois, du poulpe aux yeux énormes et fixes, si fréquemment répétée dans leur céramique peinte [3].



Fig. 7. — Deux corps de lionne à tête unique.
Peinture d'une amphore ionienne.

1. *Revue de Paris*, mars 1902, p. 189 et suiv. La même idée a été developpée par M. A. della Seta dans deux mémoires inserés dans les *Rendiconti dell' Accademia dei Lincei*, 1907 et 1908, sur *la Sfinge d'Hagia Triada* et *la Conchiglia di Phaistos;* voy. le compte rendu de Ad.-J. Reinach, dans la *Revue de l'Histoire des religions*, 1909, p. 232-237.

2. Voy. surtout les empreintes sur argile de Zakro: Hogarth, *the Zakro Sealings*, dans le *Journal of hell. studies*, XXII, 1902, p. 76 et suiv., pl. VI à X; Dussaud, *Civilisations préhelléniques*, p. 241, fig. 178. Pour le répertoire mycénien du même genre, voy. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, VI, pl. XVI et fig. 427, 428.

3. Voy. mon article du *Bull. de correspondance hellénique*, 1907, p. 135; pour les yeux de la chouette, *ibid.*, 1908, p. 536.

Quant au lion à tête de face, on le retrouve dans le répertoire des Mycéniens, disciples et héritiers des Crétois, sous une forme presque identique



8



9

FIG. 8. — DEUX CORPS DE LIONNE A TÊTE UNIQUE
FIG. 9. — TÊTE DE LIONNE SUR UN CORPS D'OISEAU ET SUR UN CORPS DE QUADRUPÈDE
D'après deux chapiteaux de l'église Notre-Dame-du-Pré, au Mans

à celle de Chaldée, ce qui exclut l'hypothèse d'un motif créé à nouveau par des artistes occidentaux, indépendants de toute influence orientale[1]. Qu'on mette côte à côte le lion chaldéen dévorant sa proie et le lion mycé-

1. Pour la discussion sur le « mirage oriental », voy. l'article cité de la *Revue de Paris*, p. 182 et s.

nien dans la même posture, on constatera, non seulement la parenté, mais la conformité presque absolue des deux images (fig. 3 et 4)[1]. Nous sommes donc en droit de penser que le motif asiatique, avait été transplanté sans modification sensible en terre européenne.

Mais voici où les choses se compliquent un peu. Le zoomorphisme créto-mycénien fit passer dans le courant de l'art décoratif ultérieur une nouvelle forme du fauve à corps de profil et à tête de face. C'est un monstre composé de deux corps affrontés que réunit et que surmonte une seule tête dessinée de face, avec de gros yeux saillants (fig. 5)[2]. Celui-là est-il venu d'Asie ? Certes les animaux doubles ne sont pas inconnus à l'art chaldéen, témoin l'aigle bicéphale dont nous parlions plus haut (p. 420). Par conséquent, l'animal à tête unique et à deux corps pourrait lui appartenir. Mais nous n'avons pas encore d'exemple à en citer[3]. Peut-être est-il permis de supposer que l'aigle léontocéphale, enfonçant ses griffes dans le corps de deux quadrupèdes affrontés, devint, par suite de déformations dont on trouverait ailleurs des exemples[4], l'être double à tête de face que nous offre la décoration mycénienne. Toutefois, dans la pénurie où nous sommes de documents démonstratifs, mieux vaut admettre, pour le moment, que l'imagination des Crétois ou des Mycéniens, travaillant sur le thème du fauve à tête de face, a enfanté cette création qui fut appelée, par la suite, à une fortune singulière, car elle subsiste jusque dans notre moyen âge. Nous le verrons plus loin.



FIG. 10. — TÊTE DE LIONNE SUR CORPS D'OISEAU.
Peinture d'un cratère corinthien — Musée du Louvre.

1. Heuzey, *Cat. des Antiquités chaldéennes*, p. 389, n° 221 (*Découvertes en Chaldée*, pl. 46, n° 3 ; Ward, *Cylinders in the library of Pierpont Morgan*, pl. 4, n° 21 ; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, VI, p. 826, fig. 403 ; cf. fig. 428, n° 9 ; le lion seul, tête de face, dans fig. 432, n° 9 : ailleurs, il est dessiné de profil, *ibid.*, pl. XVI, n°s 3, 12, 21.

2. Perrot et Chipiez, *ibid.*, pl. XVI, n° 20.

3. Notons pourtant que sur plusieurs cylindres orientaux, de style ancien et d'exécution hâtive, les animaux combattant sont dressés et entrecroisés de telle sorte qu'ils pouvaient avoir l'air de figurer un monstre à deux têtes. Voyez par exemple Ward, *ibid.*, pl. 4 et 8.

4. Voyez les exemples de « mythologie optique » cités par M. Clermont-Ganneau, *l'Imagerie phénicienne*, p. XVII et suiv.

Voilà donc une formule nouvelle, greffée sur celle du lion à tête de face, qui vint renforcer le caractère impressionnant et prophylactique du motif originel. Nous quittons le domaine de la réalité pour nous enfoncer dans le royaume du rêve. Le lion dévorant de Chaldée se transforme en un animal fantastique, analogue à la sirène, à la harpie, au sphinx.

Par quelle voie se propagèrent en Occident les deux images du fauve, l'une réelle et l'autre chimérique ? Par la voie grecque. Dans la formation du grand répertoire ornemental que nous qualifions de byzantin, la Grèce d'Asie-Mineure, la Grèce de Milet, de Smyrne et d'Éphèse, la Grèce ionienne, pour tout dire, est un facteur d'importance considérable. On l'oublie un peu trop. Dans les théories récentes qui cherchent à expliquer la naissance de l'art chrétien, vers le IVe et le Ve siècle, par un amalgame entre l'hellénique et l'asiatique, on a tendance à opposer l'un à l'autre la Grèce et l'Orient comme deux pouvoirs rivaux, qui finalement ont fusionné[1]. On attribue aux grandes cités grecques d'Alexandrie, d'Antioche et d'Éphèse, le pouvoir d'avoir conservé les belles traditions de la Grèce et les nobles formes, à peine modifiées, du style classique. En face d'elles, la Perse sassanide, reprenant conscience de son passé, aurait eu le privilège de ranimer le vieux fonds oriental qu'elle avait conservé et, réagissant contre l'esprit hellénique, elle aurait fini par envahir et conquérir peu à peu toute la Syrie et toute l'Anatolie. « Partout, à ce contact, dit M. Diehl, résumant la thèse de M. Strzygowski, naît un art original et vivace, où l'hellénisme se pénètre profondément d'Orient, et jusque dans les grandes villes hellénistiques se fait sentir l'effet de cette féconde combinaison. »



FIG. 11.
DEUX CORPS DE SPHINX AILÉS À TÊTE UNIQUE.
Émail de Limoges. — Musée de la Reine Bérengère, au Mans.

1. Voir le résumé de M. Ch. Diehl dans son *Manuel d'art byzantin*, p. 11 et suiv.

Je ne crois pas que les choses se soient ainsi passées, et je n'hésite pas à dire que le mélange était depuis longtemps fait ou préparé : il date en réalité du VIe siècle *avant notre ère*. Les historiens de l'art byzantin confondent l'hellénisme d'Athènes et de la Grèce continentale avec celui de l'Ionie, de cette Grèce d'Asie que, malgré des fouilles encore insuffisantes, nous commençons à connaître assez bien. Celle-là fut toujours profondément imprégnée d'orientalisme. Depuis très longtemps elle frayait avec ses voisins d'Asie et d'Égypte. S'il y a eu un art hellénistique, après Alexandre le Grand, fait d'éléments que la Grèce classique avait négligés, donnant carrière au goût du paysage, du décor végétal et animal, à la somptuosité et même à l'exubérance des ornements, plus varié et plus pittoresque que celui des siècles antérieurs, mais moins idéal et moins pur, c'est précisément que l'art de Pergame, d'Éphèse et d'Alexandrie, ne pouvait pas être celui d'Athènes ; c'est qu'il conservait et continuait les traditions d'un art local ancien. L'art ionien, à l'époque de Cyrus et de Polycrate, s'était formé, d'une part avec les souvenirs de la civilisation mycénienne, d'autre part au contact de l'Assyrie et de l'Égypte. Nous savons que les tapis et les tissus jouèrent alors un grand rôle dans l'industrie de ces pays ; qu'à Milet, à Cos, dans toute la Syrie et la Phénicie, les fabriques d'étoffes étaient prospères et célèbres. Le grand manteau du riche Sybarite Alkiménès, avec ses bordures de fleurs et de personnages orientaux, le manteau d'Alexandre, œuvre d'Hélikon de Chypre, montrent que les traditions anciennes étaient restées vivaces jusqu'à l'époque classique et qu'il n'y avait pas eu d'interruption depuis le VIe siècle[1]. Sur l'époque ancienne, à défaut des étoffes disparues, nous avons pour nous



Fig. 12. — Deux fauves a tête unique.
Chapiteau de l'église Saint-Démétrius à Wladimir (Russie).

1. Sur les tissus brodés dans l'antiquité, voyez l'article *Phrygiones*, de M. Besnier, dans le *Dictionnaire des Antiquités* de Saglio ; Blumner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste*, I, p. 150 et suiv. Sur le manteau d'Alkiménès, voyez Dugas, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1910, p. 116.

renseigner les peintures de vases, comme celles de Rhodes, où les motifs orientaux, animaux fantastiques et végétaux, préparent et annoncent de loin la somptuosité des étoffes byzantines[1]. Nous y retrouvons précisément les éléments essentiels qui sont venus jusqu'à nous, fauves affrontés, files d'oiseaux, griffons, sirènes et autres monstres. La Perse sassanide n'a pas eu à créer cet arsenal et à la transmettre aux Grecs d'Orient : ceux-ci le connaissaissaient de longue date. Pline ne cite-t-il pas un artiste ionien, Téléphanès, qui travaillait dans les ateliers des rois Darius et Xerxès[2] ? En réalité, les villes d'Ionie ont été un intermédiaire direct et précieux entre la haute antiquité asiatique et le monde classique. On comprend qu'à l'époque hellénistique et romaine elles n'aient pas eu à se convertir aux méthodes orientales : elles y étaient depuis longtemps acquises.

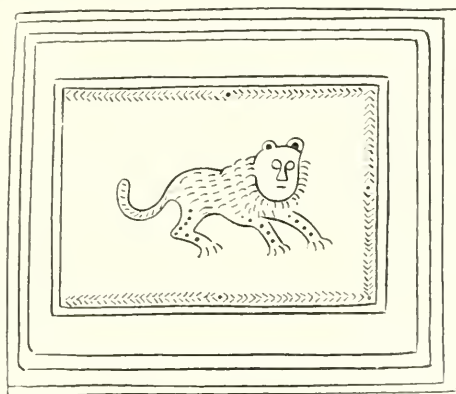


FIG. 13. — LION A TÊTE DE FACE.
(Fibule gallo-romaine. — Collection Th. Eck, à Saint-Quentin.)

La bête dont nous suivons l'histoire à la trace peut nous servir de guide au milieu de l'entre-croisement de ces pistes variées. Elle apparaît, en effet, en Ionie sous sa double forme, réelle et fantastique, et elle reviendra presque identique sur les monuments de l'époque romane. Voici sur un vase de style ionien le fauve à la tête de face (fig. 6)[3] ; c'est un exemple pris entre une foule d'autres, car les spécimens en sont très nombreux[4].

1. Voyez mon *Album des Vases antiques du Louvre*, I, pl. 12 et suiv.

2. *Histoire naturelle*, XXXIV, 68.

3. Pharmakowsky, *Olbia*, p. 18, fig. 26 (extrait du *Bull. de la Comm. Impériale arch. de Saint-Pétersbourg*, 1909, fasc. 33) ; voyez aussi l'oenochoé de Phanagoria, dans l'*Histoire de la Céramique grecque* de Rayet et Collignon, p. 54, fig. 30 ; Dummler, *Kleine Schriften*, III, pl. VI à VIII ; de Luynes, *Choix de vases antiques*, pl. VI.

4. Les céramistes pouvaient trouver ce modèle tout prêt dans les œuvres supérieures de l'architecture et de la sculpture. V. la base de la statue de Prinia, en Crète (*Jahreshefte* de Vienne, XII, p. 246, fig. 123).

L'art corinthien, en particulier, qui empruntait beaucoup aux Ioniens, en a fait un usage presque immodéré [1] et l'a propagé dans la Grèce continentale. Voici, d'autre part, le double corps de félin, surmonté de la tête unique, sur un autre vase de la catégorie ionienne (fig. 7) [2]. C'est aussi là que les Grecs du continent sont venus le chercher [3], et l'art attique lui-même, dans la plus belle période, bien qu'il répugne ordinairement aux compositions hybrides, l'a parfois admis [4]. Une fois lancé dans le courant classique, il arrive sans peine aux mains des Étrusques [5], puis des Romains [6].

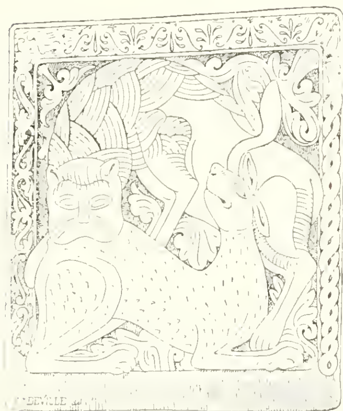


FIG. 14. — LION DÉVORANT SA PROIE
Dalle byzantine.

Comment est-il parvenu à l'art chrétien ? Je ne puis pas ici tracer sa route exacte. Mais comme il se rencontre surtout au milieu d'autres éléments orientaux, je crois bien que le point de contact a été en Syrie ou en Anatolie, plutôt qu'en Italie. Et sur ce point spécial je m'accorderais complètement avec les théories de M. Strzygowski. L'important est de montrer qu'après plus de 2000 ans d'existence, depuis les représentations créto-mycéniennes, non seulement il vivait encore, mais qu'il avait fort peu changé. En effet, l'art roman français du XIIe siècle lui donne une forme très sensiblement pareille à celle de l'antiquité païenne, comme on le voit ici dans un chapiteau d'église (fig. 8) [7]. Dans un autre chapiteau de

1. Voyez mon album des *Vases antiques du Louvre*, pl. 15, A 454; pl. 41, E 423; pl. 42, E 565, 570; pl. 43, E 592; pl. 44, E 620; pl. 45, E 623, 627, 628; pl. 46, E 629, 630; pl. 49, E 636; pl. 50, E 638.

2. Dummler, *ouvr. cité*, pl. VIII; voyez aussi l'œnochoé de la Collection Chigi, dans les *Antike Denkmæler* de l'Institut archéologique allemand, II, pl. 45.

3. *Vases antiques du Louvre*, I, pl. 15, A 449; pl. 41, E 460 (vases corinthiens).

4. Conze, *Attische Grabreliefs*, pl. 195 (deux sphinx à tête unique); voyez Murray, dans le *Journal of hell. studies*, 1881, II, pl. XV. Exemple de chouette à deux corps et une seule tête dans le *Dictionnaire des Antiquités* de Saglio, fig. 6441.

5. *Vases du Louvre*, pl. 26, C 567; pl. 36, D 259.

6. Altmann, *Römische Grabaltære*, p. 230, fig. 186; *Monumenti dell' Instituto*, VI, pl. 41, fig. 9.

7. Je dois l'indication de cette figure qui orne le chapiteau du premier pilier (côté droit) de la nef

même provenance le motif se complique bizarrement : l'un des corps de fauve est retourné et pourvu de plumes d'oiseau (fig. 9)[1]. Il est possible que cette singularité soit aussi un souvenir d'une forme grecque, car l'assemblage d'une tête de lionne ou de panthère, vue de face, avec un corps d'oiseau, se rencontre dans la peinture d'un cratère corinthien du Louvre (fig. 10)[2]. Dans des régions fort distantes les unes des autres, le monstre à deux corps et à tête unique se retrouve, ce qui ne s'explique que par une origine commune. Par exemple, un émail de Limoges (fig. 11)[3] et un bas-relief de la cathédrale de Saint-Démétrius, à Wladimir, en Russie.

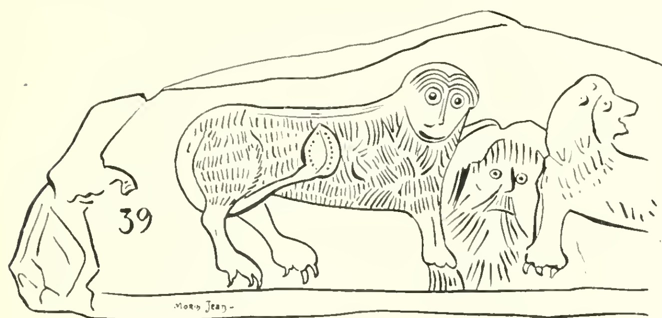


FIG. 15. — LIONS AFFRONTÉS, DONT L'UN A TÊTE DE FACE.
Tympan en calcaire. — Musée d'Auxerre.

reproduisent cette combinaison (fig. 12)[4]. C'est dire que partout où l'art gréco-oriental avait étendu son influence, le même répertoire avait pris racine[5]. L'aire géographique en est immense, et jusque dans les

de Notre-Dame-du-Pré, au Mans (Sarthe), à un des élèves et auditeurs de mon cours du Louvre, M. Morin-Jean. Cet excellent artiste a bien voulu en exécuter pour moi le dessin que nous publions, et je l'en remercie ici bien vivement.

1. Chapiteau du troisième pilier de la nef (côté droit). Autre dessin de M. Morin-Jean.

2. *Vases antiques*, pl. 45, E 627.

3. Dessin de M. Morin-Jean d'après un émail de Limoges, conservé au Musée dit de la Reine Berengère, au Mans.

4. *Byzantinische Zeitschrift*, 1893, p. 408 ; cf. André Michel, *Histoire de l'Art*, III, p. 933-934.

5. Pour ne pas allonger notre étude, signalons seulement ici que le motif s'est compliqué encore d'une variante qui consistait à mettre quatre corps rayonnant autour d'une tête unique. Ce type remonte aussi à la Grèce archaïque (*Vases antiques du Louvre*, pl. 57, E 807) et se retrouve dans une mosaïque romaine (Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, fig. 5238), puis dans une étoffe arabe (André Michel, *Histoire de l'Art*, I, p. 889).

groteschi du décor de la Renaissance en France on en découvre le souvenir[1].

L'autre type, plus simple, le fauve au corps de profil et à la tête tournée de face, seul ou dévorant sa proie, n'a pas joui d'une moindre vogue depuis l'archaïsme ionien jusqu'à nos jours. Sur une cuirasse ciselée d'Olympie, qui date du VIe siècle avant notre ère, deux panthères dressées, à tête de face, figurent à côté d'autres animaux vus de profil[2]. Sur une plaque de bronze de l'Acropole d'Athènes, de date voisine, une panthère au pelage tacheté, retourne aussi la tête[3]. Un gros lion couché, regardant le spectateur, orne le dessous d'un beau lit en marbre, rapporté de Macédoine au Louvre par M. Heuzey[4]. Aux mêmes régions nos collections doivent une dalle sculptée où l'on voit un lion dévorant un taureau, sous une forme que l'on pourrait presque croire chaldéenne ou mycénienne[5]. Si nous passons en Italie, voici sur une mosaïque de Pompéi le lion à tête de face[6], et sur une mosaïque de Pesaro une lionne à tête de face dévorant un lièvre[7]. Le décor gallo-romain connaît aussi ce type (fig. 13)[8]. A leur tour les arts byzantin, musulman, roman et gothique, reprennent ce thème et, en le traitant dans les formes conventionnelles de l'archaïsme, retrouvent presque textuellement l'arrangement et le style des œuvres orientales. Sur plusieurs tissus sassanides et byzantins du VIe au XIIIe siècle[9], sur une étoffe de travail arabe exécutée en l'an 1133, le

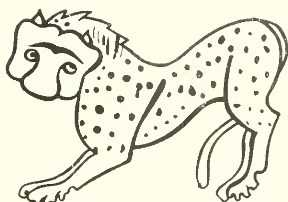


FIG. 16. — PANTHÈRE A TÊTE DE FACE.
D'après une faïence de Rhodes (XVIe siècle).
Musée de Cluny.

1. Baltard, *Paris et ses monuments*, 1805, pl. 14 *bis*, dans la salle de bal du palais de Fontainebleau (peintures des consoles, Amours à deux corps et tête unique, Satyres et Tritons offrant la même combinaison).

2. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1883, pl. 3.

3. *Journal of hell. stud.*, 1893, XIII, p. 245, fig. 17.

4. Heuzey et Daumet, *Mission de Macédoine*, pl. 20.

5. De Villefosse et Michon, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 857.

6. Niccolini, *Pompei, Casa del Fauno*, pl. III.

7. Weicker, *Seelenvogel*, p. 33, fig. 14. Pour l'époque basse des derniers temps du paganisme, voyez une tombe palestinienne, décorée d'une lionne à tête de face, en bas-relief (S. Ronzevalle, dans les *Mélanges de la Faculté orientale de Beyrouth*, t. III, fasc. 2, p. 33).

8. Dessin de M. Morin-Jean, d'après une boucle en métal trouvée à Vermand (collection Th. Eck, à Saint-Quentin).

9. De Champeaux, *les Arts du Tissu*, p. 21 ; G. Migeon, *les Arts du Tissu*, p. 11, 13, 14, 16, 22, 44.

manteau de couronnement de Roger II de Sicile[1], sur le coffret d'Almagueira au Louvre[2], sur le Psautier de Munich[3], et dans nombre de sculptures byzantines (fig. 14) et du moyen âge (fig. 15)[4], sur des faïences de Rhodes (fig. 16)[5], les lionnes affrontées à tête de face ou le lion dévorant sa proie expriment d'une façon saisissante la filiation entre des œuvres que séparent plus de vingt siècles écoulés. On pourrait croire que les artistes ont créé



Fig. 17. — Fauve a tête de face sur une poterie tunisienne fabriquée en 1889.

à nouveau, sans le savoir, des formules anciennes, si l'on n'avait pas les preuves de la transmission par tous les monuments qui jalonnent la route à travers les âges. Et de ces monuments combien ont disparu à jamais.

1. De Champeaux, *id.*, p. 131 ; cf. aussi p. 133 ; Migeon, *id.*, p. 55 ; A. de Longpérier, *Œuvres*, t. I, p. 394, pl. VIII (miroir arabe du XIIIe siècle) ; Migeon, *Manuel d'art musulman*, fig. 333, 338, 353.

2. André Michel, *Histoire de l'Art*, I, p. 889, fig. 465.

3. *Ibid.*, II, p. 365, fig. 269.

4. Bayet, *l'Art byzantin*, p. 221, fig. 74 ; p. 318, fig. 105. Notre figure 15 est également due à l'obligeance de M. Morin-Jean ; c'est un tympan en calcaire provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Germain d'Auxerre, aujourd'hui au musée de cette ville.

5. Dessin de M. Morin-Jean, d'après un plat du musée de Cluny, n° 2164.

qui centupleraient le nombre des épaves échappées à la destruction !

Enfin, ajoutons que par tradition et sans doute sous l'influence de l'industrie des tapis et tissus, plus capable qu'aucune autre de conserver des motifs très anciens[1], le sujet de la bête tournant de face sa tête effrayante a persisté jusqu'à nos jours, dans les ateliers orientaux. Sur les timbres-poste de la Perse figure encore, farouche et tenant un sabre recourbé dans sa patte de devant, le lion à tète de face. J'en donnerai aussi pour preuve un vase que j'ai acheté moi-même dans la boutique d'un Arabe de Tunis, à une des grandes expositions internationales de Paris (fig. 17). Cette curieuse poterie, en forme de corps d'oiseau grossièrement modelé à la façon des vases chypriotes les plus anciens, est décorée sur la panse d'une peinture représentant une lionne ou une hyène, dont la tête hirsute, tournée de face, semble s'efforcer d'intimider le spectateur, comme ses ancêtres de Chaldée. Le revers, orné d'un oiseau de style aussi barbare, porte le millésime de 1889.

Notre voyage est terminé. Nous voudrions avoir montré quel champ immense s'ouvre aux historiens de l'art dans ce domaine encore peu exploité : rechercher les origines des éléments de notre décor moderne et en suivre les étapes à travers les âges. Bien d'autres représentations, comme Pégase, le Sphinx, la Chimère, la Sirène, le Centaure, ou même de simples ornements, comme le bucrâne, la guirlande, la torsade, mériteraient d'être étudiés à part et formeraient des monographies fort instructives. On y verrait quelle solidarité unit le passé au présent, l'Asie à l'Europe, que de formules dont nous usons chaque jour nous viennent des couches profondes de l'antiquité. La science des étymologies existe dans l'histoire de l'art comme dans celle du langage ; mais nous sommes loin d'être aussi avancés que les philologues pour en construire l'édifice.

E. POTTIER

1. M. Houssay a cru retrouver sur un tapis d'Ispahan un motif provenant du chapiteau de Persépolis avec ses deux taureaux adossés (voir Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, V, p. 867, fig. 521). Je note le sujet du fauve à tête de face sur des pierres tombales arabes, publiées par le général de Beylie, *la Kalaa des Beni Hammad*, 1909, pl. 30, p. 89.



L'EAU-FORTE DE REPRODUCTION EN FRANCE

AU XIX[e] SIÈCLE[1]

L'EAU-FORTE de reproduction avait pour elle, non seulement des maîtres comme Flameng qui la dirigeaient dans sa véritable voie et lui faisaient produire des pièces capitales, mais encore des défenseurs pleins d'autorité qui la protégeaient dans les jurys et lui assuraient sa place au Salon. Au premier rang, il faut signaler Léon Gaucherel. L'eau-forte avait été de tous temps utilisée par les graveurs d'architecture. Élève de Viollet-le-Duc, Gaucherel s'était d'abord destiné à cette carrière, mais il devina très vite les ressources de la technique nouvelle. Il devint un bel aquafortiste et un défenseur passionné de son art. L'histoire de son atelier serait intéressante à écrire. Il a joué, lui aussi, un rôle de préparation et de diffusion. Courtry fut son élève, en même temps que celui de Flameng, et, avec lui, le magicien Buhot, l'alchimiste du blanc et du noir, qui se consacra bientôt à son rêve personnel et à l'eau-forte originale; Brunet-Debaisnes, interprète de Turner, de Constable, de Ziem; Mongin, dont les belles planches d'après Meissonier firent la conquête du public anglais. On la voit, enseignée par Flameng, défendue, encouragée par Gaucherel, qui devait bientôt devenir directeur artistique de *l'Art*, l'eau-forte de reproduction cesse d'être une tentative d'isolés, perdus dans la mêlée. L'abondance des

1. Second et dernier article. Voir la *Revue* du 10 novembre, p. 335.

talents et l'importance des planches exécutées sont les signes indéniables de ses progrès. En 1873, Émile Boilvin expose pour la première fois ; en 1874, c'est Auguste Boulard, formé à la généreuse discipline des maîtres romantiques, dans l'atelier de son père, le beau peintre de paysages et de portraits, l'ami et l'émule des Daubigny, des Dupré, des Rousseau ; la



Victor Focillon. — Soleil couchant après l'orage.
D'après le tableau de Jules Dupré.

même année, Le Coulteux, élève de Luminais, peintre et graveur, qui commence par graver les toiles de son maître, avant de s'imposer définitivement par le portrait du *Maréchal Prim*, d'après Henri Regnault, exposé trois ans plus tard ; en 1876, Victor Focillon, qui sera bientôt le graveur robuste et coloré de Millet, l'interprète plein de savoir et de souplesse des maîtres les plus nuancés ; en 1879, Kœpping, qui, l'année suivante, cesse de s'intituler élève de Jacobi, pour devenir élève de Waltner, Kœpping,



F. Bracquemond. — Le Roi David.

Eau-forte d'après le tableau de Gustave Moreau

dont les *Syndics* d'après Rembrandt sont une des plus belles pages de l'histoire de l'estampe. Désormais, l'impulsion est donnée. A consulter les catalogues du Salon, on s'aperçoit des progrès incessants de l'eau-forte. Jusqu'à ces dernières années, elle ne cesse de produire et de s'imposer.

Il ne pouvait guère en être autrement. Jeune encore, elle avait ses autorités dans un passé illustre, elle comptait déjà de jeunes maîtres. La faveur publique, il faut le reconnaître, contribua pour beaucoup à rendre son succès facile et durable. Cet art n'a pas grandi artificiellement dans des ateliers, dans des milieux clos. Il n'a pas pour origine la curiosité érudite de quelques spécialistes. Il a été tout de suite en contact avec le goût du temps. La mode a déterminé en sa faveur un mouvement qui ne l'a pas seulement aidé à se répandre, mais encore à se manifester. On ne peut pas dire qu'il ait eu pour lui « un public », c'est-à-dire quelques adeptes isolés, peut-être victimes d'un snobisme, mais le grand public des artistes et des connaisseurs. Par là, il est d'accord avec l'esprit et les tendances générales de l'art français au XIXe siècle, il est une forme vivante. Il a été encouragé, soutenu, répandu. Les grandes revues d'art ont été les protectrices et les amies de l'eau-forte. J'ai parlé à leur place de *l'Art* et de la *Gazette des Beaux-Arts* : l'une a publié les plus belles séries d'estampes de moyen format ; l'autre, surtout à partir du jour où elle fut dirigée par Philippe Burty, grand passionné d'eau-forte depuis son voyage d'Angleterre en 1862, a fait une large place aux aquafortistes, de même que d'autres recueils très nombreux, comme *le Musée des Deux Mondes* et *le Musée universel*. Dès sa fondation (1897), *la Revue de l'Art ancien et moderne* a continué cette tradition avec éclat. En même temps, des catalogues de collections, comme le charmant catalogue Péreire (1872) et le catalogue Wilson, se remplissaient d'illustrations à l'eau-forte. Alors parut une nuée de petites planches, d'une saveur et d'un charme très particuliers, qui en font un genre à part, — libres, faciles, vivantes, pleines de brio et de couleur. Exécutées dans un esprit de franche indépendance, et non pas asservies à la lettre de l'œuvre à reproduire, souvent expédiées à la diable, elles permettent de lire avec clarté les qualités essentielles de certains graveurs : c'est là que s'exerce peut-être avec le plus d'aisance leur verve spirituelle ; il arrive que leurs eaux-fortes ont le mouvement et la chaleur d'esquisses peintes. Souvent le travail des tailles est d'un résumé quelque peu suc-

cinct, mais la vie y respire, l'effet est prestement distribué en quelques touches d'acide qui font chanter l'harmonie de l'ensemble. Même maîtrise, qualités différentes dans le livre à eaux-fortes, inauguré par les *Évangiles* de Hachette, où, sous la direction de Gaucherel, tous les graveurs du second Empire reproduisent les dessins de Bida. En quelques années, le métier des vignettistes devient subtil, délicat, varié : il donne la chaleur et la vie de l'eau-forte à tout un univers réduit, à d'exquises figurines, parfois émouvantes. Successeurs directs des Gravelot et des Saint-Aubin, Lalauze, Champollion, Géry-Bichard, puis Müller et Ruet, dans de petites planches précieuses et brillantes, inventent ou renouvellent des procédés dont ils font bénéficier l'estampe de proportions plus grandes, qu'ils traitent avec maîtrise. La publication des *Cent Chefs-d'œuvre*, par l'éditeur Georges Petit en 1885, est le témoignage le plus complet de l'activité de cette pléiade. Le catalogue de la même maison pour l'année 1888 offre au public un choix de grandes planches d'après Meissonier, Millet, Corot, Daubigny, Stevens, Van Dyck, Rubens : presque toutes sont des pièces capitales.

Ainsi la variété de ces manifestations répond à la variété des ressources de l'eau-forte. La diversité des talents l'atteste encore mieux. Ils se meuvent en elle, si l'on peut dire, avec une liberté infinie. La manière de chacun y est peut-être plus facile à lire que partout ailleurs. Toute limitée qu'elle soit au blanc et au noir, elle est une peinture et, dans la gamme très étendue des tons dont elle dispose, l'artiste peut choisir spontanément les éléments qui l'expriment le mieux. De plus, par le mordant du trait, elle conserve le caractère significatif d'un dessin ; par la manière dont la pointe se promène et enchevêtre la taille sur le cuivre, elle est d'avance signée. C'est ce qui explique que l'eau-forte ait suffi à des maîtres pour se dire tout entiers.

Bracquemond, admirable manieur d'eau-forte, a la force et l'âpreté. Il sent toute la poésie du trait coloré, la grandeur et le caractère d'un dessin auquel l'acide ajoute sa mordante énergie. Ses œuvres ont quelque chose d'autoritaire. Il voudrait s'en tenir au premier état, à l'eau-forte pure, sans la dissimuler par un travail de nuances et de souplesses. Qu'il s'applique, dans ses eaux-fortes originales, à traduire le charme doré de l'été sur les feuillages de Sèvres, la lumière blonde et grise de l'orage



parisien, la variété des tons sur un plumage d'oiseau, qu'il reproduise Delacroix, Gustave Moreau, Millet, son art reste plein de liberté, de fermeté et de grandeur. Et de quelle souplesse n'est-il pas capable dans son unité, puisque, quelques années après le *Boissy d'Anglas*, il se plie à la traduction du *Roi David*, il dit avec le blanc et le noir toute cette harmonie mystérieuse, cette étrangeté, cette richesse de couleur ! Dans les douze planches exécutées pour les fables de La Fontaine, d'après Moreau, l'extraordinaire sûreté de la pointe et des morsures aboutit à une magie de palette égale aux effets obtenus par le créateur.

Waltner est peintre, par l'éclat et la profondeur. Pour lui, chaque œuvre d'art est une certaine expression de la lumière en conflit avec la nuit. Au sein de l'ombre, des lueurs apparaissent, qui se modèlent doucement, comme des apparitions harmonieuses. La chair, cette pulpe vivante qui a ses mollesses et ses fermetés, rayonne mystérieusement. Elle n'est pas traitée par lourdes hachures, comme le marbre d'une colonne ou le bois d'un meuble. Usées, atténuées, reprises, les tailles forment un réseau ténu où joue la lumière. L'ombre n'est pas produite par une juxtaposition de canaux réguliers où s'entasse la profusion des encres. Elle vit, elle palpite, distribuée par touches agiles que soutient un travail de pointe sèche extrêmement libre, où la barbe du cuivre joue un grand rôle. Au même titre que des planches comme *la Ronde de nuit*, l'admirable série de portraits publiés dans *l'Art*, assure à Charles Waltner une place d'honneur parmi les graveurs de ce temps. Jamais la magie des noirs n'avait atteint cette intensité veloutée. Jamais l'éclat attendri des chairs, lueurs vivantes dans la transparence vibrante du clair-obscur, n'avait eu cette fraîcheur et cet éclat. Ce travail véhément et complexe à la fois, qui aboutit à tant d'harmonie et de suavité, où la gravure pour la gravure n'apparaît jamais, est l'expression d'une maîtrise originale qui ne doit rien à d'adroits emprunts, pas plus qu'à la tradition d'une école. Elle est aussi sûre et aussi complète que le savoir des plus grands peintres.

Au cours des mêmes années fécondes, Théophile Chauvel, peintre et lithographe, venu à l'eau-forte comme son confrère Achille Gilbert, s'attachait aux maîtres de l'école de 1830. Poète des sous-bois et des clairières, savant dessinateur de l'arbre, il exprima magnifiquement tous les aspects de ses peintres préférés : l'orage du soir pesant avec tristesse sur les maré-

cages de Dupré, la vie ardente et silencieuse de la flore sylvestre, les larges horizons de Rousseau, l'humide et mélancolique vallon de l'Oise où Daubigny a fixé son rêve et son émotion. Au travail parfois brutal de ses prédécesseurs dans la gravure de paysage, au jeu trop facile et trop apparent de la pointe, il substitue une technique à la fois plus discrète et plus riche. Préoccupé avant tout du rôle des valeurs dans l'harmonie générale, il les distribue, il les fait vibrer, s'apaiser ou s'éteindre, avec une sensibilité, une intelligence de l'effet que nul n'a dépassées.

Jules Jacquemart a longtemps étudié le luxe de la lumière sur des surfaces rares, le rayonnement trouble du jour à travers les verreries et les gemmes. Graveur des *Joyaux de la couronne*, il les a reproduits avec une étincelante préciosité. Il interprète les maîtres hollandais, Rembrandt en particulier, avec un savoir, une fermeté pittoresque dignes du maître. La fraîcheur de ses morsures, l'élégance du travail des tailles qui n'alourdissent jamais les valeurs blondes et restent transparentes dans les noirs, donnent à ses eaux-fortes l'aspect le plus lumineux et le plus brillant. A côté de tant d'estampes fatiguées qui ont perdu toute fleur, les siennes restent d'une jeunesse et d'un charme exceptionnels. Elles sont toutes baignées d'une lueur argentine. A cet égard, Émile Boilvin, peintre de talent conquis par l'eau-forte originale, puis par l'eau-forte de reproduction, dont il fut tout de suite un des maîtres, et peut-être le maître tout court, Boilvin, chercheur obstiné, poète de la matière gravée, complète et dépasse Jacquemart. Nacrés, transparents, tout humides de fraîcheur matinale et marine, ses nus féminins, d'après Boucher, Chaplin, Ranvier, sont ce que la gravure française de tous les temps a produit de plus gracieusement subtil. Ses *Bibliophiles*, d'après Fortuny, se rattachent à la tradition des maîtres du XVIIIe siècle par leur aspect blond, aéré, vibrant ; mais Boilvin l'enrichit de données nouvelles ; en associant à la taille le procédé du point, dont j'ai parlé plus haut, en variant à l'infini l'action de l'eau-forte, il dispose de toute une gamme de gris lumineux. Sans rien laisser au caprice imprévu du hasard, il est libre et complet tout ensemble. il donne l'impression d'un considérable savoir et des dons les plus heureux.

Cependant, grâce à cette incessante et admirable production, l'eau-forte française s'était créé un public européen. Dès les origines de cette renaissance, une revue étrangère, la *Gazette de Vienne*, avait commandé

une gravure à Waltner. Mais c'est surtout en Angleterre, puis en Amérique, que nos artistes rencontrèrent les amateurs les plus fidèles et les plus passionnés. Déjà, au siècle précédent, la société anglaise avait accueilli et fêté le Vénitien Bartolozzi. Pendant toute l'époque moderne, elle avait aimé et favorisé l'estampe. Elle avait un procédé à elle, une technique toute nationale, la gravure à la manière noire, inventée au milieu du XVIIe siècle par le prince Rupert. Les graveurs de Reynolds, de Gainsborough, de Hoppner en firent une merveilleuse matière, onctueuse, colorée,



A. BOULARD. — LES FUGITIFS.

D'après le tableau d'Honoré Daumier

mystérieuse. Le goût naturel du peuple des brumes pour les effets étranges et séduisants, pour le chatoiement trouble et profond du clair-obscur, y trouva son compte et contribua à le perfectionner. Jusqu'au milieu du XIXe siècle, cet art fut cultivé avec infiniment de talent et de charme par des graveurs comme Cousins, auteur du *Couronnement de la reine Victoria*, belle mezzotinte habilement préparée, puis reprise à l'eau-forte. Le même goût national, mécontent de la froideur et de la monotonie de la gravure au burin, essaya de la renouveler et de la colorer par la facture toute particulière des keepsakes. La renaissance d'un procédé, dont le mérite essentiel est de traduire avec une vigueur et une générosité incomparables

les jeux de l'ombre et de la lumière fut accueillie en Angleterre avec une faveur enthousiaste. Bientôt Seymour-Haden y fut un maître de l'eau-forte originale. En même temps que *l'Art*, paraissait une revue à peu près semblable, *le Portfolio*. Elle commandait des planches à nos artistes. Un critique, Gilbert Hamerton, les présentait et les commentait avec un zèle et une compétence indiscutables. Rajon, bientôt suivi par Brunet-Debaisnes, partit pour l'Angleterre, où il fit un long séjour. C'est là, à partir de 1875, qu'il grava ses belles planches d'après les préraphaélites, Watts, Alma-Tadema, et surtout ces portraits célèbres qui ont fait de lui le graveur français le plus connu et le plus apprécié du public anglais. *Suzanna Rose*, d'après Sandys, est son chef-d'œuvre. Les portraits de *Darwin*, d'après Ouless (1878), et du *Cardinal Newmann*, d'après le même peintre (1881), firent événement. En Angleterre et en Amérique, les maisons d'édition et les sociétés d'art s'adressaient presque exclusivement à des aquafortistes français. De 1875 à 1900 environ, l'éclat, l'autorité et la valeur de l'eau-forte de reproduction contribuèrent peut-être plus à la gloire de l'école française que n'importe quelle autre forme d'art.

IV

Il est indéniable que, depuis une quinzaine d'années, l'aspect et sans doute les procédés des œuvres de nos aquafortistes se sont sensiblement modifiés. Des talents considérables demeurent. Les maîtres des premières années n'ont rien perdu de leur vigueur et de leur autorité. Mais une certaine tendance à faire trop complet, à charger les planches d'un excès de travail les a rendues peut-être moins vivantes et moins saisissantes. Toute une série d'influences se sont exercées sur l'eau-forte et l'ont en partie transformée.

Le rôle néfaste de la photographie ne saurait être discuté ! Il serait grand temps de s'expliquer sur les procédés mécaniques et de limiter leur domaine. On caractérise souvent la photographie en disant qu'elle est impersonnelle, qu'elle offre par conséquent des garanties d'exactitude et de fidélité que le traducteur le plus consciencieux ne peut présenter. Or, tous les peintres le savent, la photographie ne rend pas les valeurs d'un tableau. Je veux dire que la plaque sensible et la rétine n'acceptent



pas de la même façon l'objet qui leur est proposé. La notion, s'il m'est permis d'employer ce terme, de l'ombre et de la lumière n'est pas la même pour l'œil humain et pour la chambre noire : pour cette dernière, elle est infiniment plus sommaire et plus brutale. Mais la minutie puérile avec laquelle elle reproduit le faire et les accidents de la facture, l'aspect compact et bouché des images photographiques paraissent au plus grand nombre une image satisfaisante de ce qu'ils dénomment vérité. En élargissant son public, la gravure à l'eau-forte ne pouvait prétendre s'adresser exclusivement à des amateurs compétents. Les éditeurs qui espéraient une diffusion énorme de certaines œuvres étaient forcés d'obéir aux préférences de la foule et les communiquaient impérieusement à leurs graveurs. Ceux-ci, portés à s'inspirer de photographies et parfois contraints de faire ainsi parce qu'ils n'avaient pas le tableau à leur disposition, tombaient nécessairement dans les défauts du modèle. Des critiques peu préparés à leur tâche ne rougissaient pas de parler de *premiers états* d'une photogravure et de belles épreuves, à propos de photographies. Ainsi le goût public était corrompu et risquait d'entraîner la décadence de la gravure. Par réaction, on lui proposait, sous le nom d'eaux-fortes originales, de rapides croquis, non dénués d'un certain agrément facile, mais où l'ignorance devenait trop rapidement vertu. Les maîtres, Rembrandt, Buhot, cet âpre chercheur, Meryon, le visionnaire, eussent souri de ces fantaisies de demoiselles. Elles n'en contribuaient pas moins à reculer quelque peu dans l'ombre et dans le passé l'eau-forte de reproduction.

D'autres influences encore s'étaient exercées sur elle. Meissonier, par la nature même de son talent, exigeait de ses graveurs certaines qualités de finesse dans le détail, une minutie d'exécution qui ne sont pas primordiales dans l'eau-forte, qui paraissent même en contradiction formelle avec son esprit. L'autorité tyrannique du maître les leur imposait avec empire ; le public en était avide. Sans doute cette manière a donné lieu à des estampes où le sérieux et la science de la facture n'excluent ni le mouvement ni la couleur. Les planches de Mongin, de Lucien Dautrey, de Courtry lui-même, le libre, l'indiscipliné Courtry, en sont de bons exemples. Il reste toutefois que, d'une manière générale, l'art de Meissonier *attrista* la gravure française ; malheureusement il était à la mode : dans un catalogue d'édition je compte six Meissonier pour une seule année.

D'autre part, en formant d'innombrables élèves, certains maîtres ont vraiment *vulgarisé* l'eau-forte. Une foule de moyens talents, beaucoup plus mécaniques que personnels et peu propres à se créer eux-mêmes les moyens d'une interprétation indépendante, ont trouvé commode la méthode exposée plus haut. La réputation acquise par l'admirable et néfaste Ferdinand Gaillard a déterminé une revanche de la gravure au burin qui a imposé sa vision et ses procédés à un certain nombre d'aquafortistes. Il est plus facile sans doute de traiter une planche de *main d'ouvrier*, de la surcharger partout du même travail égal et pénible, avec le même outil impersonnel, sans variété, sans vie, que de la voir, de la sentir et de l'exécuter en peintre. Mais, au milieu de ces mornes effigies, de ces paysages gris, que de belles choses encore ! A côté des maîtres qui n'ont pas cédé aux courants d'une vogue dangereuse, qui sont restés eux-mêmes, de jeunes talents apparaissent, pleins de promesses. On en jugera d'après la publication dont nous parlions au début de cette étude, qui groupe les uns et les autres dans le même effort. L'eau-forte de reproduction qui, depuis quarante années, atteste sa vitalité et sa supériorité par tant de belles œuvres, l'eau-forte de Waltner, de Bracquemond, de Boilvin, de Chauvel est un art vivant au premier chef. Elle ne peut que continuer une carrière illustre déjà. La faveur passagère avec laquelle le public accueille des tentatives peu dignes de réussir et de durer ne saurait tromper sur sa destinée véritable, qui est d'exprimer librement, d'après les maîtres de tous les temps, de toutes les écoles et de tous les pays, un des aspects les plus originaux et les plus puissants du génie français.

Henri FOCILLON



GIAMBATTISTA TIEPOLO

1696-1770

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT[1]



EAU-FORTE
TIRÉE DES « SCHERZI DI FANTASIA ».

Voici un gros livre, un bon et bel ouvrage, patiemment étudié, clairement présenté, chaleureusement écrit, richement illustré, qu'attendaient depuis longtemps les amis de la peinture. Nous en avions annoncé, l'an dernier, la publication en Italie. La traduction française, qui vient de paraître, nous permet aujourd'hui d'en parler plus longuement. C'est bien là le monument dû à Giambattista Tiepolo, que réclamait M. Corrado Ricci, lors de l'« Espozizione Tiepolesca », en 1896, dans un article éloquent de la *Nuova Antologia*. Personne ne pouvait le construire avec plus de science et de goût que M. Pompeo Molmenti, défenseur passionné de toutes les gloires vénitiennes. Déjà, il y a vingt-quatre ans, dans un substantiel opuscule, *Carpaccio e Tiepolo*, il avait affirmé sa tendresse pour les vieux maîtres, antérieurs ou postérieurs

1. *G. B. Tiepolo, sa vie et ses œuvres*, par P. Molmenti, trad. par H.-L. de Perera, gr. in-4°, 400 gravures tirées hors texte. Paris, Hachette.

à l'éblouissante triade de Titien, Tintoret, Véronèse. En établissant, avec une sagacité alors paradoxale, entre le primitif ingénu, conteur de légendes, et le décadent raffiné, machiniste d'apothéoses, un parallèle fondé sur la persistance des mêmes qualités locales, à l'aurore et au déclin de l'art vénitien, il continuait ainsi l'œuvre de réparation entreprise par son maître, l'éminent historien critique, le marquis Pietro Estense Selvatico. Depuis cette époque, il n'a cessé, par des recherches documentaires, des voyages lointains, des examens répétés, d'approfondir son sujet. Le *Carpaccio*, avec la collaboration du regretté savant Ludwig, a paru en 1906; il a été annoncé ici même. Aujourd'hui, par les soins attentifs des mêmes éditeurs, le *Tiepolo* vient, à son tour, apporter à l'histoire de l'art une contribution importante et précieuse.



L'Ange de l'Apocalypse (1733).
Peinture à l'huile.
Udine, Musée municipal.

De tous les beaux artistes du XVIIIe siècle, aucun, à vrai dire, n'a plus souffert de l'excommunication lancée en bloc contre l'art décoratif par les grands prêtres de la réaction archéologique, Raphaël Mengs et Louis David. Durant près d'un siècle, Tiepolo, en compagnie de Boucher, son émule, et de Fragonard, son disciple, boucs émissaires chargés de tous les péchés de la peinture, fut impitoyablement proscrit des ateliers classiques. Chez nous surtout, dans notre bonne France, nourricière indulgente des moutons de Panurge, où les modes, aussi changeantes que les lois, s'imposent, tant qu'elles durent, avec la même intolérance, le préjugé fut tenace. Malgré la protestation constante, par œuvres ou paroles, des artistes libres, depuis Cochin et Fragonard, jusqu'à Bonington, Delacroix, Camille Rogier[1], Baudry, etc.,

1. C'est à Camille Rogier, dont les souvenirs ont fourni, naguère, à M. Henry de Chennevières, de précieux renseignements, que le marquis Selvatico semble avoir dû son admiration pour le peintre méconnu : « Lorsque le Français Rogier m'apprenait l'aquarelle (c'était en 1838, à Padoue et à Venise)

nos critiques littéraires et nos esthéticiens professionnels gardèrent une attitude méprisante et cruelle vis-à-vis du grand artiste vénitien.

Stendhal, le touriste sceptique, Coindet, le prudhomme génevois, les seuls historiens de la peinture italienne offerts, vers 1860, à notre jeunesse ardente et curieuse, n'en soufflaient mot. Le premier ne l'admet pas même



Armide abandonnée par Renaud (1737).
Fresque. — Vicence, villa Valmarana.

sur sa liste des peintres célèbres, où, d'ailleurs, Masaccio, F. Lippi, D. Ghirlandaio, ne figurent « que pour l'intérêt historique ». Le second affirme avec aplomb qu'après Palma le jeune, l'école de Venise « a perdu jusqu'au mérite tout spécial de son coloris ». En 1865, Taine lui-même, si chaudement ému par les splendeurs vénitiennes, mais qui les traverse trop

et qu'il me faisait copier du Tiepolo, il me disait que j'avais la main faite pour ces peintures » (Lettre de P. Selvatico à C. Boito, *Nuova Antologia*, 1881).

vite, dédaigne de perdre son temps à « toutes les sottises de la décadence » ; Tiepolo reste pour lui un maniériste qui, de parti pris, « bouleverse ses colonnes, renverse ses pyramides, déchire ses images, éparpille ses personnages, de manière à donner à ses scènes l'aspect d'un volcan en éruption ». En 1868, Charles Blanc, toujours tiraillé entre sa sensibilité naturelle et ses théories artificielles, lui reconnaît bien « une entente merveilleuse de la distribution animée de taches de lumière et de taches d'ombre, un coloris excellent sous le rapport du clair-obscur, la grâce des airs de tête, la sveltesse des formes, etc., etc. » ; il constate même chez lui « un certain génie », mais se croit obligé de conclure en dénonçant ce génie comme « malsain et bizarre », et sacrifie enfin « ce décorateur sans frein, mesure, ni convenance », au froid et sec Raphaël Mengs, son rival à la cour d'Espagne, « peintre grave et digne, rattaché aux grandes traditions, tout entier à la philosophie de son art ». Il fallut quelques années encore et d'autres leçons instructives et rétrospectives, ajoutées par les Expositions universelles en 1878 et 1889, pour que pleine justice fût enfin publiquement rendue à l'admirable décorateur : en Italie, par N. de Gheltoff, Della Rovere, Corrado Ricci ; en France, par Paul Leroi, J. Buisson, Henry de Chennevières ; en Allemagne, par Leitschuh, Meissner, etc.

Maniériste, extravagant, dévergondé, malsain, inconvenant, etc., etc. ! Tout cela est bientôt dit, comme c'est bientôt fait de reprocher son parti pris d'exactitude et de mouvement dans les effets de perspective à un compositeur de visions plafonnantes, dont c'est précisément le métier.

Certes, pour le touriste ignorant ou pressé, il peut y avoir, il y a toujours, dans ces églises vénitiennes où le hardi rêveur a déployé le plus librement son insolente virtuosité, quelque surprise au premier coup d'œil. Cette surprise peut même se compliquer d'une certaine inquiétude passagère, intellectuelle et morale. Entre ces tumultueuses envolées de figures gesticulantes et les spectacles pacifiques des conversations sacrées et des processions festoyantes où se complaisait le génie calme et bien équilibré des anciens maîtres, les Bellinesques, Titien, Paul Véronèse, quel contraste, en effet, étrange et troublant ! Tintoret, seul, avait agité, d'un mouvement aussi tumultueux, en des contorsions imprévues, ses multiples acteurs sous des coups violents de chaudes lumières. Mais chez ce dramaturge passionné, la grandeur de l'effet tragique emportait et couvrait

les singularités et les incorrections. Ici, au contraire, que signifient tous ces anachronismes de costumes et de types, tous ces mélanges invraisemblables de fantaisie et de vérité, d'acrobatie et de dévotion? Sommes-nous ici à l'opéra où le machiniste et l'habilleur comptent plus que le poète et le compositeur? Partout des apparitions miraculeuses,



L'Astrologue (1737).
Fresque. — Vicence, villa Valmarana.

partout, dans ces visions aériennes, un pêle-mêle extravagant de figures humaines ou divines, d'animaux et de végétaux, un mélange bizarre d'allégories et de réalités, d'affectation et de sincérité, d'élégance mondaine et de simplicité monastique, de sensualité et de sensibilité, et une multiplicité de tours de force et de surprises dans l'équilibre et la perspective des décors, acteurs et accessoires. Le spectateur qui s'en tient à la première impression peut donc bien s'en trouver déconcerté et presque ahuri.

Aux Scalzi, par exemple, pour l'un de ses coups d'essai (avant 1736), c'est sainte Thérèse, gravement extasiée, — non point coquettement pâmée, comme celle du Bernin, — qui monte vers la gloire, emportée par des anges agiles.

Aux Gesuati, voici, au sommet d'un escalier de marbre, devant un palais Renaissance, saint Dominique debout, lançant à poignées ses rosaires à la cohue des dévots, femmes, soldats, gondoliers, groupés au hasard, à ses pieds, tandis qu'en bas, dans l'ombre, la hideuse Hérésie se



Les Serpents (vers 1740).
Fragment d'une frise, peinture à l'huile. — Venise, Académie.

débat sous l'étreinte de la Force brutale, et qu'en haut, la Vierge, sous des jets de lumière, parmi des frémissements de corps et d'ailes angéliques, s'élève, victorieuse, vers le ciel ouvert aux fidèles qui la suivront. Dans les voûtes annexes, c'est l'ascension même du saint, emporté à son tour par une troupe d'anges et d'angelots, échevelée et souriante, dansante et gambadante, vers des paradis où trônent des divinités patriciennes vêtues de soie et de brocarts. Au Carmine, une Vierge, élégante, descend du ciel avec même cortège, pour apporter son scapulaire au bienheureux Siméon Stock. Toutes les Vertus l'entourent en des panneaux distincts, Vertus du XVIIIe siècle, indulgentes et court-vêtues, petites-filles moins



DÉTAIL DE LA « COURSE DU SOLEIL » (1740).

Plafond à fresque de la grande salle du palais Clerici, à Milan.

robustes des déesses-matrones de Véronèse à la villa Barbaro et au Palais Ducal, mais gardant encore, dans leur affabilité nonchalante, leur dignité de noble race ou leur ingénuité plébéienne.

Aux Scalzi, la mise en scène est plus féerique encore ; c'est l'enlèvement, à travers l'espace, par une escouade de déménageurs célestes, de la maison même de la Vierge, apportée de Nazareth à Lorette. A la Pieta, enfin, la mêlée des coryphées devient éperdûment tumultueuse et passionnée, en s'élevant vers la Croix triomphante, dans le désordre éblouissant d'un indescriptible enthousiasme. Partout, même entrain facile et joyeux d'élans légers et rapides, de gesticulations vives et justes, d'expressions extatiques ou candides, fourmillement de chairs roses ou tannées, d'étoffes flottantes et bariolées, sous des jeux vibrants d'ombres et de lumières, dans la transparence d'une atmosphère argentée. Pour peu que les regards s'y fixent, on sent en soi descendre, de toutes ces extraordinaires ascensions du rêve dans la clarté, une irrésistible séduction, apaisante et consolante, de sérénité lumineuse et de joies paradisiaques.

Cette mixture audacieuse et sincère de christianisme et de paganisme, de dévotion superstitieuse et de dilettantisme voluptueux, d'élégances théâtrales et de familières tendresses, n'est-ce pas l'état naturel des imaginations italiennes depuis plusieurs siècles, surtout depuis le XVIe siècle ? Or, nulle part, l'humanisme et le catholicisme n'ont fait si naïvement bon ménage qu'à Venise, où la vie active, dans le plaisir comme dans le travail, n'a guère laissé place aux discussions théologiques, ni aux spéculations philosophiques. Qu'on feuillette les mémoires, journaux, correspondances du temps, les œuvres des deux Gozzi et de Goldoni, qu'on relise quelques chapitres de la *Vie privée à Venise*, par M. Molmenti, et le dernier livre, si vivant, frétillant, chatoyant, de M. Philippe Monnier, *Venise au XVIIIe siècle*, on comprendra combien Tiepolo est l'homme de son temps et de sa ville. Bien plus encore que Pietro Longhi, Rosalba Carriera, Canaletto, Guardi, délicieux observateurs, portraitistes, paysagistes, mais tous confinés dans la représentation des réalités immédiates, il est l'interprète complet des sensations multiples et des sentiments contradictoires qui se succèdent ou s'associent dans les esprits cultivés ou les âmes incultes de la société vénitienne, à la fois si aristocratique dans ses institutions et si démocratique dans ses usages.

La vie de Giambattista Tiepolo, type de l'aimable et bon Vénitien, est, d'ailleurs, aussi calme et régulière que son imagination est emportée et son inspiration capricieuse. Sa précocité de praticien est aussi extraordinaire que sa fertilité de compositeur. Il est né en 1696. Son père, capitaine



L'Humilité et la Mansuétude (1744).
Peinture à l'huile. — Plafond de la Scuola del Carmine, Venise

marchand, le laisse, un an après, orphelin avec cinq frères et sœurs. Dès qu'il manifeste sa vocation, sa mère le confie à Gregorio Lazzarini, peintre froid, mais correct, l'un de ceux qui recherchent un art plus naturel entre les *Maniéristes* et les *Ténébreux*. Grâce à cette éducation pratique et personnelle dans un bon atelier, grâce à l'enseignement qui lui est donné, de tous côtés, par les mosaïques et peintures qui décorent, à l'extérieur et à l'intérieur, tous les édifices de la ville, il se trouve bien vite en pleine

possession de son métier. A seize ans, *Tiepoletto*, — familièrement *Chiepoletto*, — a déjà des admirateurs et une clientèle. En 1719, à vingt-trois ans, il épouse Cecilia Guardi, la sœur du peintre, qui lui donna neuf enfants, dont deux fils, Domenico et Lorenzo, ses futurs et meilleurs collaborateurs. De 1719 à 1750, volontiers sédentaire, comme Titien et Véronèse, il ne quitte son atelier que pour se reposer, l'été, dans sa villa de Zianigo ou s'en aller décorer quelque palais ou église dans les régions voisines. C'est ainsi qu'il promène sa fantaisie à Udine, Trévise, Vicence, Rovigo, Padoue, Vérone, Bergame, Milan, Brescia, etc. Les occasions, pourtant, ne lui manquaient pas de franchir les Alpes, d'aller, comme tant d'autres, Sebastiano Ricci, Pellegrini, Amigoni, Rotari, etc., chercher honneurs et profits en des cours princières. En 1736, le comte de Tessin, ministre du roi de Suède, chargé de trouver un excellent décorateur pour le palais de Stockholm, écrivait à son maître : « Tiepolo est fait exprès pour nous, accommodant comme un Taraval : un feu infini, un coloris éclatant, et d'une vitesse surprenante. Il fait un tableau en moins de temps qu'il n'en faut à un autre pour broyer ses couleurs... ».

Malgré bien des appels pressants, Tiepoletto, moins curieux ou moins ambitieux, résista longtemps. En 1751 seulement, à cinquante-quatre ans, séduit enfin par les propositions du comte-évêque de Wurtzbourg, il se décide à partir pour l'Allemagne. Deux années lui suffisent pour décorer le palais épiscopal : travail vraiment prodigieux et gigantesque, dont le succès retentissant l'exposa vite à d'autres invitations ! En 1762, il ne put se soustraire à celle du roi d'Espagne, Charles III. Le 4 juin 1762, il arrivait à Madrid, avec ses deux fils. Il n'y voulait rester que deux ans, mais l'admiration excitée par son talent et la sympathie inspirée par son caractère, retardèrent indéfiniment son départ. Il y mourut subitement, le 27 mars 1770. Il avait travaillé jusqu'à son dernier jour, tour à tour fresquiste et peintre de chevalet, graveur et dessinateur, décorateur d'églises, de palais, de villas, portraitiste et compositeur de scènes historiques, familières, rustiques, satiriques, fantaisistes, etc.

Rien de plus difficile à établir que la chronologie de cet œuvre énorme, lorsque les dates n'en sont pas données par signatures ou documents. Quelques morceaux de jeunesse, comme *les Apôtres* et *le Sacrifice d'Abraham*, à l'Ospedaletto, gardent bien encore l'empreinte du sage



G.-B. Tiepolo. — Translation de la maison de la Vierge à Lorette (1744)

Plafond à fresque. — Venise, église des Scalzi

Lazzarini, et les marques d'une vive sympathie pour les affirmations plus résolues de Piazzetta dans les accentuations du relief et les contrastes de l'éclairage. Mais ces imitations spéciales ne tardent pas à se fondre dans la verve, rapidement libérée, d'une assimilation générale de tous les maîtres antérieurs. Il les comprend tous, parce qu'il les aime tous, filialement, spontanément, par une heureuse avidité des yeux et de l'esprit. On pourra surprendre chez lui d'innombrables réminiscences de ses glorieux compatriotes, on n'y trouvera guère d'imitations voulues, ni de pastiches systématiques. Dès ses premiers travaux, sa direction est prise et il affirme toutes ses originalités. Son conseiller le plus familier, c'est, évidemment, Paul Véronèse ; on l'a même surnommé *Paulus redivivus*. Comme lui, et d'après lui, il a le goût des belles orchestrations de nuances colorées dans le mode argentin, de la gravité noble dans les figures viriles, et de la beauté franche et douce dans les femmes et les enfants, des magnificences de l'architecture, des somptuosités du mobilier et du costume. Par dessus tout, dans les conceptions les plus fantaisistes, il garde, pour la nature et pour la vie, cette admiration à la fois naïve et profonde, cet enthousiasme libre et sain, qui assuraient encore à l'école vénitienne sa merveilleuse survivance à ses rivales de Florence, Rome, Bologne, épuisées par les excès même de leurs préoccupations scientifiques, morales, littéraires et scolaires. Ainsi qu'au grand maître dont *le Triomphe de Venise*, au Palais Ducal, est son premier modèle pour ses superpositions de figures ascendantes, ne peut-on pas, ne doit-on pas pardonner à son fidèle disciple ses anachronismes d'habillements, de types, d'expressions, en faveur de l'extraordinaire impression de vérité immédiate qui se fixe, pour toujours, par son exaltation idéale et se dégage de ses apothéoses les plus fantastiques ?

Toutefois, Paul Véronèse n'est pas le seul des grands créateurs dont il s'approprie les conceptions originales, en les modifiant d'après son propre tempérament et les adaptant aux idées et mœurs contemporaines. Dans ses peintures historiques ou religieuses, il se souvient de Carpaccio et de Titien ; dans ses scènes tragiques, de Tintoret. Pour ses décors plafonnants, il n'ignore aucun des hardis fresquistes qui, depuis Mantegna à Mantoue, Corrège à Parme, A. Carrache et les Bolonais dans toute l'Italie, jusqu'aux agitateurs panoramiques, Luca Giordano, Pierre de Cortone,

Pozzi, et, à Venise même, le « furieux » Fumiani, n'ont cessé de crever les voûtes et les coupoles avec une violence croissante, pour y faire monter des multitudes de plus en plus pressées et désordonnées d'anges et de saints, de dieux et de déesses. Tiepolo, dans ses gambades et ses tortillements de figures envolées, n'a jamais dépassé, qu'on le remarque, les hardiesses de gesticulations et de postures imprévues dans lesquelles s'entrelacent, au-dessus du Christ de *l'Ascension*, les nudités voluptueusement angéliques que Corrège, à Parme, fait tourner, dans une ronde vertigineuse, sous la coupole de San-Giovanni.



Escalier
du palais des princes-évêques
de Wurzbourg.

Tiepolo, — et c'est là sa supériorité sur ses contemporains, — se rattache donc de toutes ses forces à la grande Renaissance, sans rien vouloir perdre non plus de ce que les savants décorateurs de la période classique y ont ajouté d'éléments poétiques et d'habileté technique. En même temps, il reste aussi très sincèrement, très ardemment, l'homme de son siècle. Dans son cerveau de songeur et de dilettante s'amalgament sans effort aux éléments divers transmis par le passé ceux que lui apporte la vie contemporaine. Dans Venise même, son imagination est ravivée, enrichie, exaltée à chaque instant par les splendeurs changeantes du ciel, le fourmillement pittoresque des barques sur les canaux et des foules sur les quais, les réjouissances publiques ou privées, les cérémonies religieuses ou profanes, les représentations théâtrales et les distractions musicales qui s'y succèdent jour et nuit, et tiennent la ville entière dans un état de fête perpétuelle. C'est pourquoi cette imagination de peintre, encore alimentée par de continuelles causeries sur la religion, l'archéologie, la poésie, l'histoire, avec les ecclésiastiques, patriciens, érudits, lettrés, ses clients ou ses amis, devient naturellement et rapidement si envahissante et si débordante, que les plus larges murailles des plus vastes palais ont peine à la contenir.



L'Afrique (1752).

Fresque. — Détail du plafond de l'escalier du palais des princes-évêques de Wurzbourg

Il faut suivre, dans les quatre cents illustrations données par M. Molmenti, les prodigieuses évolutions de cette fécondité créatrice, et retrouver, dans son souvenir, la séduction lumineuse des œuvres en place, pour comprendre et admirer la variété que cet infatigable travailleur apporta dans ses innombrables improvisations. Improvisateur, il l'est dans l'exécution, assurément, et il n'en rougit pas, non plus que ses amis, les acteurs jouant sur leurs tréteaux, la *commedia dell'arte*. S'il a parfois de l'improvisateur la négligence et les incorrections, il en garde la spontanéité, la verve, le charme du geste imprévu, de l'expression vive, de l'accent naturel. Sa conception est, d'ailleurs, sérieusement réfléchie. La comparaison de ses dessins avec ses esquisses, et de ses esquisses avec ses peintures est, sur ce point, fort instructive. Lorsqu'il reprend le même sujet, c'est toujours avec des variantes intéressantes, soit dans une intention d'approfondissement expressif, soit dans un but d'adaptation plus exacte à la destination nouvelle et à l'emplacement de l'ouvrage. Telle maquette, où il n'a que jeté sa pensée première, concentrera ou éparpillera ses effets, suivant qu'elle se transformera, sur la toile ou sur le mur, en une scène terrestre ou une vision céleste.

Ce serait lui faire tort que de le juger seulement sur ses plafonds d'églises vénitiennes, où, en effet, sa virtuosité passionnée s'est complue à multiplier les surprises et les étrangetés de la perspective aérienne et linéaire ; il s'y joue, trop volontiers, avec les difficultés, pour avoir le plaisir de les vaincre. Sa véritable originalité, l'étendue et le charme de son imagination poétique dans ses inspirations décoratives se manifeste, avec plus d'aisance et de simplicité, dans les palais et villas où sa verve intarissable de visionnaire naturaliste s'est, plus librement, associée aux fantaisies compliquées de l'architecture à la mode, comme à celles de ses clients patriciens, férus de vanités nobiliaires et d'érudition mythologique.

A Venise même, le palais Labia offre l'exemple le plus grandiose de ces mélanges d'allégorie et d'histoire où pensaient s'éterniser la gloire séculaire et l'orgueil des familles patriciennes. Tout le monde connait, au moins par les reproductions, la mise en scène épique et somptueuse du *Festin et de l'Embarquement de Cléopâtre*. Néanmoins, on n'en connait point le charme souverain si l'on n'a vu ce festoyement radieux de beauté royale s'épanouir dans son cadre de sculpture et dorure en trompe-l'œil, au-



G. B. Tiepolo — Mariage de Frédéric Barberousse avec Béatrice de Bourgogne 1752

Fresque — Wurzbourg Palais des Princes Évêques

dessous du plafond expressif qui relie tout l'ensemble. *Pégase mettant le Temps en fuite*. Dans le palais Rezzonico, les *Noces d'un Rezzonico avec une Soderini* et l'*Apothéose d'un Rezzonico poète* sont aussi pour lui l'occasion de renouveler avec plus d'entrain que jamais ses étourdissantes mêlées d'hommes, de chars, de chevaux.

La région vénitienne est remplie d'œuvres du même genre. Les grandes fresques de la villa Contarini, il est vrai, ont quitté leur place : heureusement, nous retrouvons la plus resplendissante, la plus intéressante pour nous, la *Réception d'Henri III, roi de France, par les Contarini*, à Paris même, à l'hôtel de Mme Édouard André. Mais le plus beau spécimen, je crois, de l'originalité poétique de Tiepolo, de sa variété dans l'invention, de sa spontanéité vive et fraîche, la villa Valmarana, près de Vicence, reste accessible à notre admiration. Là, sur les parois de la salle d'entrée, se déroulent deux scènes tragiques de la légende hellénique, *la Flotte grecque à Aulis, le Sacrifice d'Iphigénie*, dont les assistants, implorant le miracle, regardent presque tous, au plafond, le ciel s'entr'ouvrir pour laisser descendre Diane, la libératrice. Dans les quatre salons avoisinants, se déroulent, à travers les colonnades, d'autres épisodes épiques empruntés à *l'Iliade*, à *l'Énéide*, au *Roland furieux*, à *la Jérusalem délivrée*. Là, dans un pavillon voisin, *la Forestiera*, éclate une fantaisie plus libre encore, la fantaisie des lettrés spirituels, curieux, voluptueux, humains, parmi lesquels il vit. Aux évocations



ÉTUDE DE TÊTE.

Dessin au crayon noir. — Venise, Musée municipal.

mythologiques, déesses, satyres, amours, se mêle toute une série de scènes familières, à la ville et à la campagne, où les belles dames, les charlatans, les paysans, se présentent avec une franchise de réalité à la fois puissante et amusante. Ailleurs, dans la villa Soderini, dont la description a été donnée ici-même[1], voici des scènes historiques; plus loin, à Udine, une cérémonie officielle contemporaine, et partout, soit que le peintre retourne vers le passé, soit qu'il s'en tienne au présent, c'est la même vivacité, la même justesse d'apparences qu'en ses grands décors, avec, en plus, l'expression physionomique donnée aux figures réelles autant qu'aux figures idéales. Sa réunion la plus extraordinaire de contrastes assemblés et fondus par sa puissance et sa souplesse d'imagination poétique et théâtrale, est assurément l'étourdissante et gigantesque décoration du palais de Wurzbourg. Dans la façon aisée de mettre en scène des sujets insensés (*Apollon présentant à Frédéric Barberousse sa fiancée Béatrice de Bourgogne*, en plein ciel, et les *Noces* du même Frédéric et de la même Béatrice en costumes de la Renaissance), dans l'ingénieuse appropriation des combinaisons audacieuses de formes et de couleurs avec les bizarreries ornementales d'une architecture en délire, il faut bien constater une richesse d'invention et d'exécution, un entrain, une vraisemblance, une vie, qui forcent, malgré tout, l'admiration, en défiant toute description.



FRESQUE PROVENANT DU PALAIS LABIA (1757).
Venise, collection Orefice.

Et pourtant le décorateur ne nous donne pas toute la mesure de l'artiste.

1. Henri Boucher, *les Fresques de Tiepolo à la villa Soderini*, voir la *Revue*, t. IX, p. 367.

Qu'on se souvienne de ces grandes toiles de S. Alvise, où *le Portement de Croix* se développe, dans un vaste paysage, avec une émotion poignante ; de ces innombrables tableaux d'autels, où les saints et les saintes, en vêtements clairs, vieillards vénérables ou douces extatiques, se groupent aux pieds d'une Vierge de noble race, fièrement bienveillante ; de ces belles assemblées de magistrats en conseil, au musée d'Udine ; qu'on examine et que l'on compare ses bons portraits, ses jolis tableaux de mœurs mondaines et populaires, ses dessins et gravures de caprices comiques et fantaisies satyriques, d'une facture si vive, fine et colorée, on devra convenir que ce dernier venu de la grande famille vénitienne est aussi un de ceux qui lui font le plus grand honneur.

Contemporain et ami des poètes Gozzi et Goldoni, des musiciens Galuppi et Marcello, il fut comme eux, et autant qu'eux, le consolateur et l'enchanteur de la noble Venise à son déclin. S'il a quelques-uns des défauts de son temps, il en possède aussi, et au plus haut degré, toutes les qualités. De plus, comme tous les vrais créateurs, il est supérieur à son temps, parce qu'il vit à la fois dans le passé par son amour des traditions et dans l'avenir par sa liberté d'innovations. En fait, Tiepolo est le dernier des grands peintres de la Renaissance et le premier des grands peintres modernes. Dans la décadence fatale de Venise, au crépuscule de sa gloire agonisante, son génie exubérant et éblouissant éclate, dans le ciel assombri, avec un joyeux pétillement d'étincelles, comme les dernières fusées d'un long feu d'artifice. La grande fête est finie. « On ne peut toujours rire ! » murmure tristement Carlo Gozzi. Et l'on va bientôt entendre sonner, sur les dalles de la Piazzetta, les talons insolents du jeune Bonaparte, qui vient, avec ses soldats républicains, donner le coup de grâce à la plus illustre et la plus vénérable des vieilles républiques.

GEORGES LAFENESTRE



UN TABLEAU INÉDIT DE MURILLO

LE PORTRAIT DU MARQUIS DE LAGARDA



URILLO ne jouit pas comme portraitiste de la réputation qu'il mérite. On lui rendrait mieux justice si l'on tenait compte de tous les visages d'amis reproduits dans ses compositions religieuses et de toutes les figures en buste, à mi-corps ou en pied, baptisées de noms de saints ou de saintes, qui, leur caractère individuel ne permet pas d'en douter, ont été peints directement d'après nature. Les portraits proprement dits sont assez rares dans son œuvre et, surtout, les musées n'en renferment guère. Le Prado possède ceux d'un franciscain, *le Père Cavanillas*, et d'une jeune paysanne galicienne, la tête enveloppée de voiles blancs. La salle La Caze, au Musée du Louvre, en contient deux : l'un représente le poète satirique *Francisco de Quevedo*, l'autre un *Duc d'Osuna;* mais leur authenticité n'est pas certaine. Au musée de Budapest se trouve un *Homme inconnu;* au Palais Colonna, à Rome, un *Légiste en robe;* dans la galerie Liechstenstein, à Vienne, un *Jeune gentilhomme*.

Les collections privées sont plus riches, surtout les collections anglaises et espagnoles. Il suffira de citer, en Angleterre, le portrait en pied de *D. Andres de Andrade*, chez le comte de Northbrook, toile qui a fait partie de la collection de Louis-Philippe ; le buste d'un *Moine*, — peut-être D. Ambrogio Ignacio Spinola, archevêque de Séville, — provenant de la collection Aguado, chez le duc de Sutherland ; *D^a^ Juana Eminente*, chez le colonel J. G. Robinson ; *le Comte et la Comtesse d'Avalos*, chez le comte Caledon, et, chez le capitaine R. S. Holford, trois tableaux qui



MURILLO. — DON ANTONIO DE SALCEDO, MARQUIS DE LAGARDA.

Vitoria, collection du marquis de la Alameda

passent pour reproduire les traits du *Duc d'Osuna*, de *D. Nicolas Omazurino* et de *D. Luis de Haro*, — ce dernier, tout au moins, à tort, car Murillo n'a jamais rencontré le négociateur de la paix des Pyrénées. Quant aux portraits présumés du maître par lui-même, ils sont trop nombreux chez nos voisins pour être tous originaux : on en rencontre chez le comte Spencer, chez sir F. Cook, chez lord Leconfield, chez le duc de Wellington, etc. Parmi les plus remarquables portraits conservés en Espagne, il faut nommer ceux du *Capitaine Maestre* et de sa femme *Dª Maria Felices*, que conserve encore la famille Maestre, à Séville, et celui en pied de *D. Diego de Esquivel*, qui appartient à D. Aureliano de Beruete, à Madrid.

Il serait facile d'allonger cette liste, mais une simple énumération deviendrait vite fastidieuse[1] : nous préférons arriver tout de suite à l'œuvre que nous publions aujourd'hui, et qui est demeurée jusqu'à présent inédite, œuvre hors de pair, tellement supérieure aux autres portraits de Murillo, que certains critiques ont cru devoir l'attribuer à Velazquez.

C'est le portrait de *D. Antonio de Salcedo, premier marquis de Lagarda*. D. Antonio est debout, en costume de chasse, le visage puissant encadré de longs cheveux bruns, le front haut, le regard direct, le nez droit, la moustache relevée en pointes, la mouche au menton. Sur son vêtement sombre, retombe une ample collerette brodée ; des manches de velours frappé laissent passer par une large échancrure la chemise bouffante ; sur les bas blancs, des guêtres foncées surmontent des souliers à boucles. De la main droite, le gentilhomme tient un chapeau de feutre ; de la gauche, le canon d'une espingole dont la crosse pose à terre. Son valet, vêtu de bure, s'avance, à gauche, fléchissant sous le poids du gibier qu'il apporte. Entre les personnages, on aperçoit deux grands chiens ; un troisième se tient un peu en arrière ; ce sont des animaux à forte machoire, appartenant à cette race trapue dont on trouve encore de nombreux spécimens dans les Castilles et en Andalousie. Au fond, une campagne plate, terminée à l'horizon par une colline basse qui se détache sur le ciel doré par le soleil couchant.

Ce tableau est un des plus beaux qu'ait produits l'école espagnole. Peint par larges touches posées à plat, que relèvent des glacis, légèrement

1. Mentionnons encore, cependant, le portrait en pied du fils de Murillo, vêtu d'un costume ecclésiastique, vendu à Paris en 1877, lorsque fut dispersée la collection du duc d'Albe.

frotté dans les fonds, il est d'une facture libre et spontanée, tout à fait admirable[1]. Le dessin est d'une saveur rare chez l'artiste; la couleur est chaude et vibrante. Le paysage, d'une exquise simplicité, baigné de brumes dorées, sous un ciel transparent, s'harmonise à ravir avec les figures. Par la qualité de ses verdures, il rappelle les fonds de certains peintres des Flandres. A-t-il été suggéré à Murillo par les copies que son camarade Pedro de Moya rapporta des Pays-Bas? Est-ce plutôt un souvenir des tableaux flamands que notre peintre avait pu étudier dans les collections royales, lors du séjour qu'il fit à Madrid de 1642 à 1645? Il est difficile de le dire. En tout cas, ce paysage est bien différent de ceux qui servent de cadre à certaines compositions religieuses de Murillo, paysages assez conventionnels et factices. Ici, nous ne trouvons plus qu'une seule trace de cette « convention » : le cartouche de pierre qui porte l'écu du marquis, et la colonne qui l'avoisine; concessions fâcheuses au goût du jour, mais peut-être inévitables; échappe-t-on jamais tout à fait à l'atmosphère ambiante? Velazquez lui-même ne put s'y soustraire : on sait que la *Vue de Saragosse*, du Prado, commencée par Mazo et complètement reprise par son beau-père, portait dans le ciel une Vierge entourée d'anges: c'est au début du XIX[e] siècle seulement que Vicente Lopez, en restaurant le tableau, la fit disparaître.

Le portrait a dû être peint après 1644, année où D. Antonio fut créé marquis de Lagarda par Philippe IV, car les armes figurées sur le cartouche sont celles attachées à ce titre. A cette époque, Murillo n'avait pas atteint la cinquantaine; il était dans le plein épanouissement de son talent.

L'histoire de la toile est facile à reconstituer. A la mort du dernier marquis de Lagarda, elle passa à une branche collatérale, celle des marquis de la Alameda, qui, au commencement du XIX[e] siècle, la firent transporter dans leur résidence d'Orduña, en Biscaye, d'où elle émigra plus tard à Vitoria. C'est là qu'elle se trouve encore, dans le grand salon de l'antique palacio de la famille; le portrait du marquis y fait pendant au portrait de sa femme, mais, hélas! celui-ci n'est pas de Murillo.

PAUL LAFOND

1. Il a malheureusement subi quelques restaurations maladroites.

BIBLIOGRAPHIE

Aigues-Mortes, par J. Charles-Roux. — Paris, Bloud, in-16, fig. et pl.

M. J. Charles-Roux s'intitule volontiers « Provençal impénitent », et qui donc songerait à lui faire grief de cet amour pour sa terre natale, quand il nous vaut de si pittoresques et si captivantes monographies sur les vieilles villes de la Provence ? Après Aix, Nîmes, Vienne, Fréjus, c'est Aigues-Mortes aujourd'hui, que nous révèle un charmant volume de la « Bibliothèque régionaliste ».

Un conteur artiste, érudit, grand voyageur, renseigné sur toutes choses, connaissant à merveille les « réserves » de la Camargue et parlant avec la même verve et la même compétence des légendes, des scènes de mœurs, des personnages et des monuments ; promenant le lecteur à travers un pays quasi inconnu, passant de la géographie à l'histoire et de l'histoire à la littérature pour rapprocher les descriptions d'Aigues-Mortes que nous ont laissées les écrivains, de Chateaubriand à M. Maurice Barrès, — tel apparaît M. J. Charles-Roux dans son nouvel ouvrage ; et ce n'est pas une révélation.

J'oubliais les illustrations, la bibliographie, les tables, tous ces détails qui achèveraient de rendre précieux ce livre, s'il avait besoin pour cela d'autre chose que de son texte. É. D.

Klassiker der Kunst. Andrea Mantegna, herausgegeben von Fritz Knapp. — Stuttgart und Leipzig, deutsche Kerlags-Anstalt, in-4°, pl.

Le seizième volume de la collection des *Klassiker der Kunst* n'est pas seulement un recueil de planches admirablement tirées : l'étude de M. Fritz Knapp, qui précède les deux cents reproductions de l'œuvre peint et gravé d'Andrea Mantegna, est un résumé biographique extrêmement précieux, où rien n'est négligé des détails caractéristiques de la vie du maître, de sa formation, du développement de son génie et de son influence sur ses contemporains et ses sucesseurs. Après avoir lu cette monographie, on peut aborder en pleine connaissance de cause l'examen des grandes séries de tableaux décoratifs de Padoue et de Mantoue, des peintures exécutées pour l'atelier d'Isabelle d'Este, des fresques isolées, pièces d'autel et tableaux de chevalet, des gravures enfin, et aussi de cette réunion d'œuvres douteuses réunies dans un chapitre spécial.

Des tables, chronologique, géographique et iconographique, complètent ce livre, digne en tous points d'une collection dont l'éloge n'est plus à faire.

É. D.

La Maison de Rubens, reconstitution à l'Exposition de Bruxelles, 1910, par Henri Blomme. **Pierre-Paul Rubens**, par Émile Verhaeren. — Bruxelles, G. Van Oest, 2 vol.

La coïncidence est heureuse qui rapproche l'apparition de ces deux publications ; et combien elles prennent plus de signification quand on les feuillette l'une après

l'autre ! L'éloquente esquisse de monographie, tracée en quelques lignes ardentes et colorées, par M. Émile Verhaeren, c'est devant les planches de la reconstitution de M. H. Blomme qu'il faut les lire : cette ample ordonnance, cette opulence théâtrale, cette ornementation fastueuse et lourde, dont certaines parties subsistent encore et dont les parties détruites ont été reconstituées d'après les documents contemporains, font comprendre mieux encore, s'il est possible, le génie heureux et fécond qui s'épanouit dans un pareil cadre, et la vie seigneuriale qu'il y mena. L'exposition de Bruxelles fut une nouvelle apothéose de Rubens, et non loin des toiles réunies au palais du Cinquantenaire le palais de Rubens, pour un moment reconstitué, semblait une bonne continuation du pèlerinage ; aussi accueillera-t-on avec plaisir les planches qui en conservent le souvenir.

Et puisque Bruxelles, cette année, a reçu la visite de tant d'amis de la beauté, on recommandera à tous ceux qu'intéressent les vestiges du passé l'album de planches sur *le Vieux Bruxelles*, que vient de publier la maison Van Oest, avec un texte de M. G. Des Marez sur l'évolution historique et architecturale de la ville.

É. D.

E. Frémiet, par Jacques DE BIEZ. Préface de M. Frédéric MASSON. — Paris, Jouve, gr. in-8°, fig.

Le vieux maître que l'art français a perdu naguère eut la joie de lire avant sa mort ce livre écrit en l'honneur de sa vie et de son œuvre, et, avec toutes les réserves que lui dictaient sa simplicité et son ordinaire bonhomie, il a dû féliciter l'auteur d'avoir raconté comment l'ancien élève de Rude s'était formé, avait grandi en âge et en talent, jusqu'à occuper dans la sculpture de la seconde moitié du XIXe siècle une place comparable, sinon égale à celle que son illustre maître tient dans l'autre moitié.

Et c'est un plaisir que de pénétrer avec M. J. de Biez dans « l'atelier d'un homme simple » dont l'art s'est développé suivant un double courant : d'une part, ainsi que l'a dit M. F. Masson, avec « les étonnantes restitutions de l'homme préhistorique, tentées dès 1872 », et de l'autre, avec un peuple innombrable de statues, et surtout de statues équestres, dont la qualité primordiale est sans contredit la merveilleuse adaptation de chacune à son cadre.

Des illustrations abondantes rappellent aux souvenirs du lecteur les principales œuvres de Fremiet, parmi lesquelles certaines sont vite devenues populaires, — ce qui n'est pas un médiocre sujet de satisfaction, ni si commun, pour un sculpteur.

É. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Maîtres de l'art. Donatello*, par E. BERTAUX. — Paris, Plon Nourrit et Cie, in-18, pl., 3 fr. 50.

— *Tiepolo, sa vie, son œuvre, son temps*, par Pompeo MOLMENTI. Traduit par H. L. DE PERÉRA. — Paris, Hachette, gr. in-8°, fig. et pl., 50 fr.

— *Promenades archéologiques en Espagne* par Pierre PARIS. I. — Paris, E. Leroux, in-16, fig. et pl.

— *Les Civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer Égée*, par René DUSSAUD. — Paris, P. Geuthner, gr. in-8°, fig. et pl., 12 fr.

— *Le Château de Tournoel (Auvergne).* Texte et dessins de E. GATIAN DE CLÉRAMBAULT. — Paris, H. Champion, in-4°, pl., 30 fr.

— *L'Œuvre de Louis Rault, sculpteur-ciseleur.* Texte de M. Arthur MAILLET. — Paris, A. Delorme, gr. in-4°, pl., 50 fr.

— *Les Artistes lyonnais, du XIIIe siècle à nos jours*, par Alphonse GERMAIN. — Lyon, H. Lardanchet, in-4°, fig. et pl., 35 fr.

— *Manuel de l'amateur d'estampes du XVIIIe siècle*, par Loys DELTEIL. — Paris, Dorbon aîné, in-8°, pl., 25 fr.

— *Chantilly. Crayons français du XVIe siècle*, catalogue précédé d'une introduction, par Étienne MOREAU-NÉLATON. — Paris, E. Lévy, in-4°, pl., 40 fr.

— *Le Roman d'amour de M. Ingres*, par Henry LAPAUZE. — Paris, P. Lafitte, in-16, pl., 3 fr. 50.

— *Les Musées d'Europe. Berlin*, par Gustave GEFFROY. — Paris, P. Lamm, in-4°, fig. et pl., 15 fr.

— *Henry-Pierre Danloux, peintre de portraits, et son journal pendant l'Émigration*, par le baron Roger PORTALIS. — Paris, E. Rahir, in-4°, fig. et pl., 100 fr.

— *Hubert Robert, 1733-1808*, par Pierre DE NOLHAC. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, in-4°, pl. en noir et en coul., 200 fr.

— *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XVIIIe siècle*, par Stanislas LAMI. Tome II. — Paris, H. Champion, in-8°, 15 fr.

— *Les Richesses d'art de la ville de Paris. Les Édifices religieux, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles*, par Jean BAYET. — Paris, H. Laurens, in-8°, pl., 8 fr.

— *L'Art dans l'ancienne France. Les Collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, par André FONTAINE. — Paris, H. Laurens, in-8°, pl., 9 fr.

— *Les Grands Artistes. Les Della Robbia*, par Jean de FOVILLE. *Meissonier*, par Léonce BÉNÉDITE. — Paris, H. Laurens, 2 vol. in-16, fig., à 2 fr. 50 l'un.

— *Les Villes d'art célèbres. Clermont-Ferrand, Royat et le Puy-de-Dôme*, par G. DESDEVIZES DU DÉSERT. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig., 4 fr.

— *L'Histoire de l'art apprise par des promenades dans Paris et ses environs*, par L. DECOUT. Préface d'Edmond HARAUCOURT. — Paris, P. Rosier, in-16, 6 fr.

— *Les Peintres d'aujourd'hui*, par J. VALMY-BAYSSE. — Paris, F. Juven, in-4°, fig., 12 fr.

— *French portrait engraving of the XVIIth and XVIIIth centuries*, by T. H. THOMAS. — London, G. Bell and Sons, in-4°, pl., 15 sh.

— *Albert Baertsoen*, par FIERENS-GEVAERT. — Bruxelles, G. Van Oest, in-4°, fig. et pl., 10 fr.

— *L'Origine du type familial de la Maison de Habsbourg*, par Osw. RUBBRECHT. — Bruxelles, G. Van Oest, in-4°, 10 fr.

— *Fouilles de Delphes (1892-1903)*, publiées sous la direction de M. Théophile HOMOLLE. Tome VII. *Épigraphie.* 1er fascicule, par M. E. BOURGUET. *Inscriptions de l'entrée du sanctuaire au Trésor d'Athènes.* — Paris, Fontemoing, in-4°, pl., 24 fr.

— *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et romaine*, par Joseph DÉCHELETTE. Tome II. *Archéologie celtique ou protohistorique.* 1re partie. *L'âge du bronze.* — Paris, A. Picard et fils, in-8°, 212 fig. et 5 pl., 15 fr.

— *Collection des grands artistes des Pays-Bas. La Sculpture anversoise aux XVe et XVIe siècles*, par Jean DE BOSSCHÈRE. — Bruxelles, G. Van Oest, in-8°, pl., 3 fr. 50.

— *Geschichte der Malerei Neapels*, von Wilhelm ROLFS. — Leipzig, E. A. Seemann, in-4°, fig. et pl., 25 mk.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 160

Juillet 1910.

N° 161

Août 1910.

N° 162

Septembre 1910.

N° 163

Octobre 1910.

N° 164

Novembre 1910.

N° 165

Décembre 1910.

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 160

Juillet 1910.

N° 161

Août 1910.

N° 162

Septembre 1910.

N° 163

Octobre 1910.

N° 164

Novembre 1910.

N° 165

Décembre 1910.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.